

UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DES LETTRES

# RICHARD PAYNE KNIGHT ET LE PITTORESQUE

ESSAI SUR UNE PHASE ESTHÉTIQUE

---

THÈSE POUR LE DOCTORAT ÈS-LETTRES

PRÉSENTÉE PAR

JEAN-JACQUES MAYOUX

LES PRESSES MODERNES

45, RUE DE MAUBEUGE

PARIS

1932



RICHARD PAYNE KNIGHT

ET LE PITTORESQUE

*Essai sur une phase esthétique*



Digitized by the Internet Archive  
in 2026

UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DES LETTRES

# RICHARD PAYNE KNIGHT ET LE PITTORESQUE

ESSAI SUR UNE PHASE ESTHÉTIQUE

---

THÈSE POUR LE DOCTORAT ÈS-LETTRES

PRÉSENTÉE PAR

JEAN-JACQUES MAYOUX

LES PRESSES MODERNES

45, RUE DE MAUBEUGE

PARIS

1932

*La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les thèses ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.*



## INTRODUCTION

---

Le XVIII<sup>e</sup> siècle anglais, en philosophie critique, est inépuisable. Nous vivons encore des produits de sa fermentation. On a tendu, pourtant, à négliger l'apport de la période à la construction d'une esthétique. La recherche curieuse des *principes du goût* — le nom gréco-allemand n'est pas encore en usage — est marquée du sceau de l'amateurisme et touche parfois à la futilité. Il n'est pas contradictoire qu'en ce siècle dominé par l'intelligence, les conditions *internes* du sentiment du beau aient été moins curieusement explorées que les rapports de ce sentiment avec le monde extérieur. La grande idole du XVIII<sup>e</sup> siècle anglais — de ses théories au moins — c'est la Nature, avec la confusion inextricable de sens à laquelle le mot se prête. C'est d'abord une direction particulière du *sentiment de la nature* que je voudrais considérer dans cet essai, et un double mouvement : de confusion, inconsciente, puis de dissociation consciente, d'une vue romantique et émotive, et d'un point de vue artiste ; tout cela, singulièrement, ayant pour centre tangible un nouvel art des jardins. La confusion qui a été le lot du siècle entier et qui s'est maintenue jusque dans l'élaboration de la doctrine pittoresque, se retrouve aussi un peu dans les deux ouvrages qui ont été consacrés au progrès de cette doctrine : *Italian Landscape in XVIIIth Century England* de E. Manwaring, et *The Picturesque*, de C. Hussey. Le second, plus averti du

point de vue artiste, n'a pourtant pas séparé les deux courants avec toute la netteté désirable. Le présent essai ne prétend pas refaire ce qu'ils ont fait, mais plutôt, concentrant la lumière sur le point de vue doctrinal au lieu de la répandre sur tous les tenants et aboutissants du mouvement, les préciser et les compléter de ce côté. Par une autre concentration, plutôt que de considérer dans le même détail toute la période, j'ai préféré la montrer aboutissant à ce qu'on pourrait appeler la *querelle du pittoresque* (1), curieux combat triangulaire entre Price et Knight, les deux théoriciens de la doctrine, tantôt unis et tantôt adversaires, et divers praticiens dont Repton peut être considéré comme le représentant. Knight est à mon sens, l'esprit le plus vigoureux et le plus critique qui s'y soit jeté. Il représente le moment de conscience claire du mouvement. L'attitude pittoresque en lui se rattache d'une manière qu'il m'a paru intéressant de marquer, à une personnalité originale, et à une conception complexe, mais non confuse, du beau et du sentiment artistique ; l'association des idées y jouant un rôle beaucoup plus subtil que dans les théories esthétiques uniquement associationnistes. L'esthétique générale de Knight formera donc le second point de cette étude.

---

(1) Cf. cet écho de la querelle dans la correspondance de Shelley : « do not let us imitate the great founders of the picturesque, Price and Payne Knight, who, like two ill-trained beagles, began snarling at each other when they could not catch the hare » (Lettre à Peacock, contre qui il venait de défendre la poésie, 21 mars 1821).

## I - Richard Payne Knight, dilettante

---

### 1. — *Le goût des arts et les amateurs en Angleterre au XVIII<sup>e</sup> siècle. Types d'amateurs.*

Dans le mouvement intellectuel du XVIII<sup>e</sup> siècle anglais, l'aristocratie joue encore un rôle assez considérable, sinon en art ou en littérature — c'est le temps des progrès et des triomphes du roman, genre bourgeois — du moins aux confins de la création artistique et de la réflexion philosophique. L'appréciation artistique, la philosophie de l'art, *l'esthétique*, tout cela reste encore, dans un pays où le sens de la beauté physique et matérielle n'est pas couramment inné, domaine réservé. Je n'y vois pas l'équivalent des *Salons* du plébéen Diderot, parlant pour un grand public. Les excellents *Discours* de Reynolds sont d'un professionnel parlant pour des professionnels ; quant au public il est fait de nobles et de riches amateurs, de *connoisseurs* formés en dehors des habitudes nationales.

Certains d'entre eux sont illustres pour avoir eu autant d'esprit que de goût, ou même un grain de génie en surcompte. Tel est Horace Walpole (1). C'est le type même de l'Anglais cosmopolite, se formant dans les pays de vieille civilisation et de goût raffiné, apprenant longuement le français à Reims, découvrant, longuement, l'Art à Flo-

(1) Ou Horatio, 1717-1797.

rence. Le chemin de Paris lui restera familier, l'esprit de Paris lui restera naturel — autant qu'à sa plus fameuse correspondante. L'Angleterre ne sera jamais pour lui qu'un cercle intermédiaire, à densité d'intérêt moyenne, entre Strawberry Hill et le reste du monde civilisé. Strawberry Hill est la réalité centrale, la grande réalité ; car Walpole est riche, et maître d'y faire ce qu'il veut, de s'y exprimer tout entier. Ainsi s'élève, sur la première vague d'une mode, le château pseudo-gothique où loge à l'aise et s'amuse sa fantaisie ; ainsi les pièces à vitraux et ogives s'emplissent d'un merveilleux bric-à-brac valant qu'il en fasse un gros catalogue. La maison est un musée, le parc est un paysage ; double et constant festin pour l'imagination qui va écrire *The Castle of Otranto* par manière de jeu et du même coup lancer le gothique dans la littérature romanesque.

Voici William Beckford (2) — après le fils du plus corrompu des ministres, le fils du magistrat le plus intègre ; absurdement riche, enfant gâté, capricieux autant qu'on peut l'être ou le devenir, Beckford fait sur le continent le *grand tour* rituel et en revient, comme il convient, *connoisseur*, mais jusqu'à la passion : aimant les choses d'art d'un amour plus fantaisiste, d'une imagination plus déréglée que Walpole. Strawberry Hill et son seul château ne sont rien à côté de la succession de Folies qui se dressent et au besoin s'écroulent sur Fonthill ; la collection de Walpole rien à côté de l'accumulation chaotique de trésors et de pacotille, de l'énorme et toujours croissante bibliothèque, de la splendeur plus qu'orientale de l'auteur de *Vathek*.

(2) 1760-1844.

2. — *Richard Payne Knight. Son « GRAND TOUR ».*

Voilà deux amateurs types, et fameux. Il en est d'autres qui le furent presque et dont on ne parle plus guère. Richard Payne Knight est, à mon sens, l'un des plus intéressants de ceux-ci. « Richard Payne Knight, numismate », dit de lui avec une malveillance évidente le *Dictionary of National Biography*. Deux « Poèmes Didactiques », dont l'un eut son heure de vogue, dont l'autre fut longuement parodié par Canning ; un ouvrage d'esthétique considérable ; un des premiers essais sur les apports des représentations artistiques et des idées religieuses ; des brouillilles philologiques dont s'occupait Porson — de tout cela, pesé par un rédacteur de dictionnaire trois-quarts de siècle plus tard, il ne reste pas de quoi fournir une autre qualification que celle de numismate. Si le verdict est tout à fait juste, les pages qui suivent sont assez vaines. On jugera.

Richard Payne Knight naquit à Downton (Shropshire) en 1749, d'une famille de propriétaires terriens assez considérables, détenant *bourg de poche*. De constitution si faible qu'on désespérait de le voir parvenir à l'âge d'homme, l'enfant ne reçut presque point d'enseignement jusqu'à la mort de son père. Il avait alors quatorze ans. Après trois ans d'étude, il partit pour un premier *grand tour*, un premier séjour en Italie. A la façon de ce temps-là il passa d'un coup six ou sept ans en voyage. Revenu dans ses terres, l'esprit meublé de paysages à l'italienne, de « Claudé » et de Poussin, et animé envers eux d'un juvénile enthousiasme, il décide de faire reconstruire le château de Downton sur ses propres plans, d'après les modèles de beauté *visuelle*, plutôt qu'*architecturale*, que lui fournissent ces peintres. Il entreprend bientôt un nou-

veau voyage en Sicile et aux Lipari. Il part de Rome le trois avril 1777 avec Charles Gore (3), ancien entrepreneur de constructions maritimes, anglais retiré à Weimar, et Philippe Hackert (4), peintre allemand. Il rentre au début de juin. Knight tint du voyage un journal, que Goethe a traduit dans sa *Vie de Philippe Hackert*. Retenons seulement que la Sicile fut pour lui, comme pour bien d'autres à une époque où on n'allait guère en Grèce, la révélation d'un certain hellénisme, abâtardi peut-être, mais d'autant plus assimilable, dont son esprit resta toujours rempli, sa pensée toujours empreinte. Retenons aussi, à le voir décrire cette *feria* de Palerme où les filles et les grandes dames se rencontrent en toute simplicité, qu'il a su reconnaître un autre monde, une autre entente de la vie que celle de son pays.

### 3. — *Knight en Angleterre. Les DILETTANTI.*

Un tel homme rentrait en Angleterre, à trente ans ou environ, profondément marqué. Dans ses terres, en Shropshire ou en Wiltshire, cela ne se voyait guère, sinon à sa manière de concevoir son parc ou sa demeure. Il n'était original que dans ses journées solitaires, lisant dix heures d'affilée, et surtout du grec ; en société, il restait le *squire* traditionnel, bon vivant, bon voisin, suivant la chasse comme chacun, et sachant fort bien administrer ses terres — y prenant d'ailleurs grand plaisir. Whig — tout le monde ne peut pas être Tory, — mais quand on est député sans électeurs, on n'a pas trop l'occasion de faire de la

(3) Charles Gore, 1729-1807.

(4) Philippe Hackert, 1737-1807.

politique dans sa province. A Londres, c'est autre chose. A Londres, un tel esprit, libéré par maint *grand tour*, rencontre, ou retrouve et rejoint, ses pareils. N'y a-t-il pas pour les réunir la *Society of Dilettanti* : « En l'an 1734 (5), quelques messieurs qui avaient voyagé en Italie, désireux d'encourager dans leur pays le goût de ces objets qui avaient tant contribué à leur plaisir à l'étranger, se constituèrent en société sous le nom de *The dilettanti* » (6).

Et depuis lors, ces *dilettanti*, ces *virtuosi* (ou collectionneurs d'objets de *virtu*) se réunissent, prônent mutuellement leurs collections d'objets d'art, de bibelots et de moulages, encouragent assez platoniquement la fondation de la Royal Academy, aident à envoyer en Grèce et en Proche-Orient l'expédition du D<sup>r</sup> Chandler, chargé de recherches archéologiques (1764), publient quelques volumes, notamment les *Antiquities of Ionia* (1769). Richard Payne Knight fut admis parmi eux dès 1781. Il était par ailleurs, avec Reynolds, Boswell, Seward, Burney, membre de l'*Eumelean Club*, qui se réunissait à la Blenheim Tavern, dans Bond Street (7). Il devint l'ami de Lawrence, qui a laissé de lui un beau portrait.

Knight se lia alors avec Townley (ou Towneley), catholique élevé à Douai, dissipé à Paris, converti en Italie à l'art et à l'archéologie. Townley avait rencontré à Naples l'ambassadeur William Hamilton, qui formait une admirable collection de vases grecs ; et, par lui sans doute, un singulier personnage, le lorrain Hugues, plus connu sous l'un de ses nombreux pseudonymes, d'Hancarville ; l'un des esprits les plus fertiles et les plus brouillés de son

(5) en fait en octobre 1732.

(6) Préface à la première édition des *Antiquities of Ionia*, 1769

(7) *Illustrations of Literature*, III, 737-741.

temps. Aventurier sans moralité, il invente une arithmétique morale avant Bentham (*Essai de politique et de morale calculée*, 1759) — sans essayer de se l'appliquer. A Naples, et sous l'égide de Hamilton, d'Hancarville publie de savantes *Antiquités Etrusques, Grecques et Romaines*. L'abbé Winckelmann lui porte amitié et loge à Naples chez son *capitaine Tempête*. Par ailleurs, il mêle fantaisistement en de petits ouvrages l'érudition, l'invention et une forte pointe de pornographie. En 1784, c'est *Veneres et Priapi, uti observantur in Gemmis antiquis*. Les gemmes sont pour la plupart imaginaires.

#### 4. — *Le Dieu des Jardins. Knight collectionneur.*

Mais au même moment, d'Hancarville vint en Angleterre, et, sous le patronage de Towneley prépara et publia des *Recherches sur l'origine, l'esprit et les progrès des Arts de la Grèce* (1785). C'est un effort systématique et ingénieux pour rattacher les représentations artistiques à des symboles religieux, déguisés en polythéisme, mais conservés purs dans les Mystères, des trois puissances actives dans l'univers : créatrice, destructrice et restauratrice. Voyons-y l'intention intéressante de ramener la religion et l'art au centre commun de l'expression symbolique. Ce qui nous concerne ici, c'est que Knight, esprit remuant, impulsif, en quête d'idées neuves, s'engoue du système, et pour son coup d'essai en critique philosophique s'empare des symboles du pouvoir créateur : du phallisme. Et le voilà, dans la simplicité de son âme, donnant (en édition limitée, il est vrai) *An account of the remains of the Worship of Priapus as existing at Isernia in the Kingdom of Naples* (1786). C'est un brandon jeté dans un nid de guê-

pes. Il importe particulièrement dans l'Angleterre d'alors — à partir de 1789 encore plus — qu'un whig surveille sa tenue, ses actions et ses paroles. Le partisan de la liberté perd sa meilleure arme si son adversaire peut clamer : Licence ! Knight ne peut plus parler aux Communes : « N'a-t-il pas écrit un livre indécent ? » Ce qui rend son cas grave, c'est qu'il enfreint les tabous en philosophe et non en amuseur, c'est que de surcroît il parle de religion comme d'un phénomène purement humain et continu de ses formes les plus primitives aux plus élaborées. On lui reproche, comme il nous en informe plus tard (8) *de propager l'incroyance sous le masque de l'obscénité*, ce qui complique sa défense ; il aurait beau jeu à affirmer, comme il le fait, qu'il a étudié l'usage symbolique et mystique d'un organe et de sa fonction comme un anatomiste étudierait organe et fonction de son point de vue ; et qu'au surplus il n'a fait que montrer combien la notion d'immortalité était étrangère à ces pratiques. Quant à l'incroyance, le sage dont on veut faire un corrupteur, se défend comme un Socrate : « Ce qui est établi par la loi, je le respecte et j'y obéis, mais pourtant comme cela me paraît de bien des façons extrêmement différent de ce qu'inculquaient le fondateur du Christianisme et ses successeurs immédiats, je ne suis pas certain de pouvoir de ce fait réclamer le titre de bon chrétien... », etc... (9).

Ce fut sa première tempête. On ne peut pas parler de Knight sans parler de cette mésaventure, car elle le poursuivit toute sa vie et au delà, et le marqua pour rester, même en ses plus honnêtes ouvrages, suspect d'imprudences

(8) Préface à *Progress of Civil Society*, 1796.

(9) *Id.*

outrageuses, d'audaces déraisonnables : à soi seul, du temps où il vivait, cela suffisait pour lui ôter beaucoup d'influence sérieuse.

Cependant, il poursuivait sa vocation de dilettante : il collectionnait. Ce « numismate » eut, en effet, une belle collection de monnaies et médailles, surtout grecques, et de gemmes gravées, intaglios et camées. Notre philosophe, libéré des grands préjugés et des systèmes, commença tôt à avoir des manies : il eut celle du bronze, tandis que le marbre lui paraissait un moyen d'expression sculpturale de plus en plus méprisable. Il montra, à rassembler des statuettes souvent très belles, beaucoup de goût, de flair et d'activité. Il envoya un agent jusqu'en Russie acquérir une dizaine des bronzes de Paramythie que Catherine II avait failli acheter. Il acquit en 1792 un beau Mercure trouvé à Pierre-Luisit en Bugey. Il suivait les ventes, explorait les boutiques, correspondait avec toutes sortes de possibles « fournisseurs ».

Ce n'était qu'un aspect d'une vie très active : il ne dédaignait pas plus les plaisirs de Londres que ceux de la campagne. Mais leur part faite, il aimait les longues solitudes studieuses.

5. — *Les Arts du Paysage. THE LANDSCAPE. Matérialisme. Knight et Walpole. Parodie de l'Anti-Jacobin.*

Il avait payé seize-cents livres sterling un exemplaire du précieux *Livre de Vérité* de Claude Lorrain. Sa seconde vocation se dessinait : celle, qui nous intéressera spécialement ici, de théoricien du paysage. C'est ainsi qu'en 1794, passant de la prose aux vers (sinon à la poésie), il publia son poème didactique *The Landscape*, consacré, nous le

verrons, à l'examen critique des principes vrais de la beauté de la nature (plus exactement du paysage) et de leur application à l'art des jardins. Il attaquait les jardiniers à la mode, il provoquait, par une longue note à la seconde édition de son poème, son ami Price à une grande controverse. Comme si cela ne lui eut pas suffi, en 1796, il publia un second poème didactique de nature à confirmer sa position d'hérétique. Dans une Angleterre où le nationalisme virulent prenait volontiers la forme de l'orthodoxie religieuse, anti-matérialiste (donc anti-jacobine), il prend pour maître et inspireur le matérialiste Lucrèce, « à mon avis le grand poète latin, un esprit d'une énergie si vaste et si universelle qu'il n'a jamais besoin de se forcer ». C'est l'histoire du progrès humain tel qu'il est esquissé au livre V du *De Natura Rerum* qu'il se propose de faire. Matérialisme à part, d'ailleurs, rien n'est plus modéré : c'est Lucrèce whig et Anglais, célébrant la liberté telle qu'en jouit l'heureuse Angleterre, et constatant avec un fatalisme satisfait l'installation de l'inégalité parmi les hommes :

And as one prospers, and another fails,  
Degrees are formed, and order just prevails.

Il est bien plus du temps de Voltaire que de celui de Rousseau. Fanatisme, dogmatisme, systématisme, goût d'imposer sa vérité, surtout quand elle est métaphysique et invérifiable, voilà les objets de l'aversion constante d'un esprit essentiellement critique. Voici, traduites, quelques lignes de l'argument de son chant IV :

Effets d'une hiérarchie établie et d'une religion dogmatique, en contraste avec ceux de la simple dévotion et de la foi sans contrainte. Tous les modes de croyance qui mènent à l'adoration innocente d'un être suprême sont bons ; tous ceux qui tendent à inspirer une satisfaction vaniteuse pour les opinions personnelles sont mauvais. La sagesse se distingue toujours par le doute modeste et l'ignorance par la pré-

cipitation du jugement. Impiété et injustice des exclusions civiques motivées par des différences en matière de religion, l'Omnipotent, omniscient, ayant distribué la faculté de croire comme toutes les autres, différemment suivant les individus, et donné à chacun celle qui est le plus appropriée à sa nature morale.

Après les sceptiques anglais de son siècle, il affirme l'universalité du principe épicurien : dans le monde entier,

Two graduated powers assert their reign —  
This leads to pleasure, and that flies from pain.

L'ouvrage se donnait pour une sorte de continuation du fragment de Gray, *On the Connexion between Education and Civil Government*. Knight déplorait que Gray, peut-être impressionné par les critiques de Johnson, eût abandonné son dessein.

Ces remarques eurent pour effet de déchaîner contre l'auteur et l'ouvrage le Révérend William Mason, et Horace Walpole. Walpole n'ignorait point Knight. Au moment où celui-ci préparait son *Priapus*, il avait eu recours au grand collectionneur, qui écrivait, le 9 juillet 1785 : « J'ai récemment mis le nez dans les deux volumes de d'Ancarville [sic] où il attribue aux Scythes la science universelle..... Mais avec toute mon opiniâtreté à lire les in-quarto, je n'ai pas pu venir à bout des tautologies et des inconséquences de d'Ancarville. Il est venu ici dernièrement dessiner un bronze, que j'ai, de Cérès avec un taureau dans son sein ». Cérès au taureau était destinée au *Priapus* de Knight et le 31 mars 1787, Walpole écrivait à Sir Joseph Banks : « Je vous renvoie le livre avec beaucoup de remerciements. Il est fort curieux, et comme j'ai volontiers prêté ma Cérès pour l'illustrer, cela m'aurait fait plaisir si on avait jugé bon de m'en donner un exemplaire » (10).

(10) Correspondance (Oxford) supplément III, 336 (1925).

Ajoutons que Walpole avait une tendresse pour le parc anglais du style de Brown et de ses successeurs, que Knight attaqua avec virulence, dès *The Landscape*. Le Révérend William Mason trouvait donc un terrain déjà un peu préparé lorsque le 15 mars 1796, il faisait part à Walpole de son horreur en face de *Progress of Civil Society* : « Six lignes de sa dernière production, prises dans la toute première page....., contiennent tant de virulent scepticisme — sinon pire, — déclarant nettement qu'à son avis, seuls des sots pleins de leur science voudraient *assurer* qu'il y a un *Dieu*, que cela a provoqué mon indignation... ce fou, Lucrèce..... » (11). Et il conclut qu'il faudrait présenter une pétition aux Communes pour exclusion, au lieu des députés de bourgs pourris, « ceux de principes aussi pourris que cet écrivain ». Walpole répond dans un curieux transport de fureur sénile, en l'honneur non seulement de la mémoire de Graymais, de la religion offensée, sinon menacée, par cette profession de « l'athéisme désuet de Lucrèce ». Lucrèce partage tous les coups assénés à celui que Walpole appelle (non sans quelque raison) « trumpery prosaic poetaster », puis qu'il injurie de manière variée, prétendu dictateur du goût (à cause de *The Landscape*), jacobin, usurpateur, Priape, et enfin par un à peu-près triomphant, Knight of the Brazen Milk-pot (12) : Knight, dans son enthousiasme, naïf peut-être et excessif, pour l'antiquité, avait voulu montrer, en une note au *Landscape*, comme le sens du beau y pénétrait la vie quotidienne et tous ses objets, illustrant son argument

(11) Dans la Correspondance de Walpole.

(12) Par allusion naturellement au burlesque héros de la comédie de Beaumont and Fletcher, l'apprenti de l'apothicaire devenu *Chevalier au Pilon Ardent*.

d'une *cénoche* étrusque, dont Walpole fait un pot-au-lait. Il envoie à son correspondant deux vers d'une parodie, qui lui montreront « que ce poème est vu sous son vrai jour par un jeune homme de talent reconnu, M. Canning ». A la vérité, l'œuvre médiocre de Knight ne reçut pas de plus grand hommage que la spirituelle parodie, *The Progress of Man*, qui occupe dans trois numéros (13) les pages poétiques de l'*Anti-Jacobin*, où elle précède *The Loves of the Triangles* (d'après *The Loves of Plants*, d'Erasmus Darwin), et *The Rovers* (d'après Goethe et Schiller). La naïveté des considérations *philosophiques* de Knight versifiant est caricaturée dans des *arguments* assez drôles : « Les oiseaux ne paissent point, ni les poissons ne volent... les plantes, également contentes de leur sort — pommes de terre — choux — laitues — poireaux — concombres — l'homme seul mécontent, etc... ». L'aversion de Knight pour les conventions établies fournit au parodiste qui deviendra le politicien habile à déformer le point de vue de ses adversaires, l'occasion d'un éloge de l'amour libre : « Arrivée à Otaïti — Escale — débarquement — Indigènes étonnés — Amour — Liberté — Morale naturelle — Religieuse — Contraste avec les coutumes européennes » (14).

(13) 19 février, 26 février, 12 avril 1798.

(14) Voici quelques vers :

Hail ! Beauteous Lands that crown the Southern Seas ;  
 .....  
 There laughs the sky, there, Zephyr's frolic train  
 And light wing'd Loves and blameless Pleasures reign.  
 There, when two souls congenial ties unite,  
 No hireling Bonzes chaunt the mystic rite ;  
 Free every thought, each action unconfin'd,  
 And light those fetters which no rivets bind.  
 There in each Grove, each sloping Bank along,  
 And flowers and shrubs and odorous herbs among,  
 Each shepherd clasp'd, with undisguised delight,

6. — *Œuvres. Les Marbres d'Elgin. Des dangers d'un goût trop savant. Classicisme et Romantisme.*

Après *The Progress of Society*, Knight renonça pour longtemps aux généralisations pseudo-poétiques. Ses mérites sont de l'ordre de la prose. Ils apparaissent dans le vigoureux effort qu'il fit en 1805 pour encadrer la question du pittoresque dans une analyse complète du Beau : *Analytical Inquiry into the Principles of Taste* ; ce sera un des objets principaux de cette étude.

Il préparait alors pour la *Society of Dilettanti* un recueil de fort luxueuses et belles planches : *Specimens of Ancient Sculpture* (15), spécimens extraits des collections britanniques particulières, et pour une bonne part de celle de Towneley (marbres) et de la sienne (bronzes). Il en écrit l'intéressante *Introduction*, ou « dissertation préliminaire sur l'origine, le progrès et le déclin de la sculpture antique » où, en bon disciple du XVIII<sup>e</sup> siècle, il rattache le mouvement des arts aux circonstances de la société et de la civilisation.

Cette sculpture *antique*, et c'est vrai surtout des marbres de Towneley, était principalement gréco-romaine, une immobilisation conventionnelle, une idéalisation refroidie de la sculpture grecque. Or, on commençait à parler beaucoup des marbres que Lord Elgin depuis quelques années expédiait d'Athènes. C'était un émerveillement, une révélation : et ceux qu'avait touchés la grâce tournaient avec

His yielding fair one in the captain's sight ;  
Each yielding fair, as chance or fancy led,  
Preferred new lovers to her sylvan bed.

.....

What OTAHEITE is, let BRITAIN be.

(15) Vol. I, 1809.

un mépris de néophytes le dos aux anciennes idoles, à l'Antinous, à l'Apollon du Belvédère. Knight les vit donc, ces marbres, et les trouva bien endommagés ; un tel engouement, sans nul doute, le choquait ; la compétence des connaisseurs se trouvait submergée sous l'enthousiasme, ne comptait plus ; Knight essaya du seul moyen de la réaffirmer, il résista. Il était *trustee* du British Museum, et juge réputé en ces matières. Aussi, lorsque Lord Elgin offrit de vendre sa collection au British Museum, il fut naturellement sollicité de donner son témoignage devant un *select committee* de la Chambre des Communes. Son opinion est ainsi résumée dans le rapport du *committee* :

Au jugement de M. Payne Knight, les deux principales statues de la collection ne sont pas du premier ordre ; mais il range les Métopes dans le premier ordre des œuvres de haut-relief et ne sait rien de si beau dans ce genre. Il place aussi la frise dans le premier ordre du bas-relief et, considérant un musée général des Beaux-Arts très à désirer, il considère une pareille addition à notre collection nationale comme de nature à contribuer au progrès des Arts et à constituer une acquisition précieuse, pour l'importation de laquelle Lord Elgin a droit à la gratitude de son pays (16).

En fait, Knight dit un certain nombre de choses ridicules, remarquant sur les statues que « la surface en est presque toute disparue » ; attribuant au temps d'Hadrien, sur une autorité controuvée, des groupes comme celui des *Trois Parques* ; remarquant que dans les grandes œuvres d'originalité certaine, les marques du ciseau, absentes ici, sont toujours présentes, etc... La *Quarterly Review*, qui n'est pas fâchée de voir en si mauvaise posture l'ennemi des autels, sinon du trône, isole et accable Knight (17) ;

(16) Report from the Select Committee of the House of Commons on the Earl of Elgin's Collection of Sculptured Marbles, p. 10.

(17) Q. R. janv. 1816, art. X.

en fait le témoignage de Flaxman est curieusement analogue, tandis que le sculpteur Westmacott, entre autres, est tout enthousiasme : « Le Thésée a toute l'essence du style avec toute la vérité de la nature ; l'Apollon est bien plus une figure idéale. — Et vous pensez que le Thésée en vaut plus ? — Oui, ce qui approche le plus de la nature, en gardant une dignité formelle, est ce que les artistes préfèrent... »

N'est-ce point ce que Knight préfère ? Haydon (18) réplique à Knight, qui a tant souligné la décrépitude de ces marbres, « M. Knight est, bien entendu, loin de savoir que dans le fragment le plus brisé on peut éprouver la présence du même grand principe de vie que dans l'œuvre la plus intacte. La vie n'est-elle pas aussi palpable dans la dernière jointure de votre index qu'au centre de votre cœur ? — Brisez un doigt du pied d'un fragment quelconque de ces marbres et je vous y ferai toucher cette vitalité dans les grands effets de son action extérieure ».

« Vie, vitalité », tout le passage respire le point de vue romantique. La *Quarterly*, en essayant de battre Knight, sur le même point, avec ses propres armes, fait voir que son cas à lui n'est pas si simple. N'a-t-il pas écrit dans *Specimens of Ancient Sculpture* (19), sur une tête mutilée d'Ajax : « La grandeur sans parallèle de caractère et d'expression de cette tête nous a induits à lui donner une place dans cet ouvrage, malgré son état de mutilation — le nez, le menton, partie de la lèvre inférieure et le cimier sont restaurés, et la surface tachée et corrodée ; la sublimité

(18) The judgment of connoisseurs upon the Works of Art, compared wirth that of professional Men, in reference more particularly to the Elgin Marbles, by B. R. Haydon.

(19) p. 54.

n'en est pourtant point gâtée, et serait sentie et discernée quand il n'en resterait qu'un sourcil ».

Knight, répliquant à la *Quarterly*, oppose cette tête d'Ajax à la tête d'Hercule, objet de la discussion : « Elle [celle d'Ajax] a encore le sourcil, les traits où la noblesse d'expression subsiste, quoique la délicatesse du fini soit perdue ».

N'y aurait-il entre Knight et Haydon que la différence du sourcil (et de la noblesse d'expression) au doigt de pied (et au principe vital) qu'elle serait infiniment significative (20). C'est celle de deux époques. La noblesse de la statuaire gréco-romaine domine Knight comme elle dominait les esthéticiens du XVIII<sup>e</sup> siècle, Winckelmann et autres, et influence une conception de la forme sculpturale qui sans doute a rendu possible son énorme erreur de goût. La théorie esthétique de Knight vaut partout mieux que sa critique ; et, en sculpture, elle vaut mieux que de si extrêmes accidents dans l'application critique : car là il faut tenir grand compte, telle est sa faiblesse humaine, de motifs non esthétiques, goût maniaque du bronze et même dégoût du marbre ; surtout, réaction de la vanité piquée. Et enfin, surtout, essentiellement, Knight est plus intelligent que sensible : c'est toujours là qu'il faut en revenir à son sujet. C'est le théoricien que nous considérerons, et nous trouverons à ses erreurs même la valeur de témoignage, d'indice d'influences et de survivances diverses, valeur à joindre à des qualités d'esprit personnelles et positives.

(20) En fait, cette intensité de *rythme vital* est-elle vraiment dans la statuaire grecque, ou Haydon l'y met-il ? Rien n'est plus curieux que l'absorption, l'engouffrement de la beauté grecque dans le creuset romantique aux mains de Shelley, Keats, Hunt, etc...

7. — *Dernières Années.*

Ce fut la dernière mésaventure de Knight. Revenant maintenant à ses amours de jeunesse, il expurgea son *Priapus*, et en fit *The Symbolical Language of Ancient Art and Mythology* (1818) (21). Comme le dit la préface d'une réimpression américaine (1876), « les fables qui avaient semblé puériles et souvent contradictoires y sont montrées comme ayant rapport à un système plus profond qu'on ne soupçonnait ». Non seulement Knight « donne la clé de la mythologie et fait voir derrière elle la religion », mais il « permet une plus complète entente des canons et des principes de l'art ; le symbolisme qui fournissait les emblèmes religieux constituait aussi l'essentiel du style et de la décoration en architecture, et de l'ornementation des tissus aussi bien que de la sculpture, de la peinture et de la gravure ».

En matière de religion, il y a un côté de Knight qui n'est pas du tout voltairien, un respect pour le sentiment religieux spontané et non oppressif et surtout une curiosité sympathique, un goût d'érudit, mais aussi d'anthropologiste, pour la variété et la fantaisie primitives de ses expressions. L'idée de tolérance prend donc pour Knight un sens positif : « Même ceux qui adorent d'autres dieux, dit Krishna, la divinité incarnée, dans un ancien poème indien, m'adorent quoiqu'ils ne me connaissent pas » (22). Et il rappelle l'anecdote sur l'envoyé de Louis XIV demandant aux Siamois de se faire Chrétiens. Pourquoi, avaient-ils répliqué, un homme leur demanderait-il ce que

(21) *Privately printed, for the Society of dilettanti.* Réimprimé dans le *Classical Journal*.

(22) Cité par Knight, *Symbolical language*, p. 41.

Dieu ne leur demandait point ? Pourquoi ne pas penser que la variété des adorations est agréable à l'être suprême ? (23) — Avec des erreurs certaines, des hypothèses risquées, mais une richesse d'érudition remarquable et un sens de l'interprétation symbolique en avance, me semble-t-il, sur son temps, l'ouvrage de Knight aurait pu attirer plus d'attention. Mais s'en souciait-il ? Il fut jusqu'au bout le dilettante impuissant, par excès de dispersion, à produire une œuvre qui s'imposât. Le dernier amusement de sa vieillesse fut un interminable roman en vers sur des épisodes réels ou imaginés du règne d'*Alfred* (24). Une préface vigoureuse (c'est toujours ce qu'il y a de moins banal dans les ouvrages poétiques de Knight) proteste contre le système chrétien qui damne par millions des êtres qui ne sont pas libres, pas responsables :

...dans tous les tourments atroces et prolongés que l'ingéniosité experte de l'inquisiteur, aidée par l'adresse professionnelle de ses aides-chirurgiens, pouvait inventer et infliger, il n'imitait que faiblement le Dieu de sa croyance... Même le monstrueux Barnabos Visconti, Duc de Milan, qui avait décrété que l'exécution d'un criminel d'état durerait quarante jours, avec un horrible détail des tortures à infliger tous les jours, des mutilations successives et des intervalles de repos qui devaient, renouvelant la sensibilité épuisée du torturé, rendre ses nerfs capables de nouvelles variétés d'angoisse, doit avoir éprouvé que ses cruautés, exercées sur quelques criminels, n'étaient pas plus comparables à ce que sa religion l'invitait à imputer à son dieu — le dieu de justice tempérée de miséricorde — que quarante jours ne le sont à l'éternité.

Knight loue Byron d'avoir exprimé dans *Cain* ce que Milton aurait fait éprouver dans *Paradise Lost* si la foi n'avait pas étouffé en lui l'intelligence logique. Puis il donne sa conception du roman historique (et particulièrement en vers) qui doit considérer l'humanité permanente

(23) p. 39.

(24) *Alfred*, 1823.

avant les particularités temporelles et au-dessus d'elles, et se garder de « la rouille de l'antiquaire » ; mais tout cela n'aboutit, le moment venu de se mettre à l'ouvrage, qu'à submerger le lecteur sous des océans d'aimable verbiage. Un écrivain qui a de si belles et bonnes intentions, tant de sagesse et de raison, une intelligence si ferme jusqu'au bout, et dont les efforts de création sont si piétres, semble avoir juste la taille pour le rôle, auquel nous l'avons destiné, de témoin-philosophe de son temps.

Knight, vice-président de la *Society of Antiquaries*, mourut le vingt-trois avril 1824, dans sa maison de Soho Square.

#### 8. — *Caractère.*

L'artiste Joseph Farington tint de longues années un de ces journaux (25) sans talent, sans art, sans discernement même et où la mémoire semble seule jouer un rôle, un de ces recueils précieux de petits faits, de petits côtés, de petites silhouettes, comme il s'en est fait beaucoup en Angleterre. La personnalité de Knight s'étale dans celui-ci, largement ; son caractère s'y révèle à défaut de son esprit, et la révélation, peut-être malveillante, n'est, en tous cas, pas trop favorable. Cet homme, que Lawrence a peint avec un fort profil osseux, à grand nez aquilin, à menton affirmatif, dut avoir, avec toute sa culture, avec toute sa vigueur d'argumentation et de construction intellectuelle, on ne sait quoi du rustre, de l'homme mal élevé qui se pousse et s'impose, parlant au besoin à tort et à travers pourvu que sa voix et son opinion s'entendent mieux ainsi.

On comprend que son ami Price, avec sa simplicité

(25) The Farington Diary, ed. Creig, 8 vol., 1922 sqq.

joviale et sa bonhomie, ait laissé communément de meilleurs souvenirs ; on comprend que les mésaventures de Knight aient été, de lui, ce qui manquait le moins d'écho. C'est, pour ainsi dire, par l'une d'elles qu'il fait son entrée dans le *Journal* de Farington, ayant été blackboulé au Literary Club en 1795 (26).

A Londres, il donne à dîner — à des chefs de parti comme Fox (27) et Wyndham (28), à des artistes, à des connaisseurs. Mais il ne connaît pas l'hospitalité complète, qui inclut quelque mesure d'effacement. Un jour, l'un de ses invités est Samuel Roger, le poète : de sa nature, bavard et jaloux de briller. Etouffé, coincé entre les discours de l'hôte, Roger mécontent « parla fort peu » (29). La discussion a des nécessités intellectuelles, non moins que sociales, qui ont leur prix. Knight les ignore, et Farington note « le peu d'attention que Knight donne aux arguments émis contre lui dans la conversation » (30).

On sent percer, en revanche, une entente des artistes contre les prétentions des connaisseurs : Flaxman, par exemple, remarquant sur Knight et Townley qu'« ils étaient assez bien informés, ayant une longue habitude d'examiner de la sculpture, mais on ne pouvait se fier à leur jugement » (31). En fait, les erreurs de goût de Knight ont leur place dans le *Diary*, notamment sa tendresse particulière pour Westall, le plus sentimental des peintres. En 1807, Farington note à ce propos que « Knight est en

(26) Vol. I, 96.

(27) *Ibid.*, 147.

(28) Avec qui il a été en correspondance. Quelques-unes de ces lettres sont au British Museum.

(29) VII, 222 (année 1814).

(30) III, 81 (mai 1805).

(31) III, 230.

train de devenir une vieille femme » ; un peu plus tard, il enregistre une première protestation, celle de Lawrence, contre l'injustice de Knight à l'égard des marbres d'Elgin. Mais aussi bien il ridiculise cette opinion *obstinée* de Knight, que les représentations humaines en peinture devraient être plus petites que nature ; et somme toute, on le sent fermé d'avance aux possibilités de l'esthétique spéculative qui est le fort de notre auteur.

Knight, à n'en pas douter, est dans sa pensée de tous les jours un fantasque, un impulsif, un imprudent dont l'amour-propre fait ensuite un têtu. Ce qui lui a porté souvent malheur lui a parfois réussi : s'il a chéri Westall, il a soutenu Turner à un moment où le talent du jeune peintre n'avait presque pas d'amis. Notons incidemment qu'avec tous ses travers il est reconnu par Farington pour l'un des Mécènes les plus généreux, relativement, de son temps.

On entrevoit dans les pages du *Farington Diary* un autre Knight encore que celui qui, engoncé dans sa grande cravate, fait les honneurs de Soho Square : c'est Knight pittoresque parcourant son parc de Downton toujours la scie ou la serpe à la main, coupant ici une branche, une autre là, à la recherche de simplifications esthétiques ; Knight philosophe qui a donné son château à son frère et à sa famille et qui vit retiré dans un pavillon, jouissant de son paysage (32) ; Knight devenu robuste et gargantuesque, dévorant cinq ou six œufs à son petit déjeuner : un personnage, somme toute, qui ne manque point de saveur.

---

(32) VII, 261.

## II - Le Pittoresque

---

### 1. — *Des arts graphiques au jardinage, en passant par le sentiment de la Nature.*

L'histoire du goût du pittoresque est distincte en droit de celle du sentiment de la nature, quoiqu'ils tendent à se développer parallèlement. L'un s'attache à la *belle nature* ; pour l'autre *la nature est belle*. Entre les deux concepts, il peut y avoir un abîme ; mais il est beaucoup plus fréquent que le goût du pittoresque et le sentiment de la nature s'aident l'un l'autre, car l'esprit humain recèle plus souvent des notions mixtes que des notions pures. Le mélange d'un point de vue plastique et d'un point de vue métaphysique ou moral, nous le trouvons dès le début ; les anciens paysages sont des *fonds* de tableaux, notamment religieux : les lointains de Jan Van Eyck, puis de Patinir, les fonds de Mantegna et de Giovanni Bellini, les premières montagnes bleues, les premiers déserts, les premières grottes, sont les encadrements de la grande tragédie chrétienne. Le premier jardin romantique est — en peinture — le Jardin des Oliviers. On pourrait consacrer une étude aux représentations de Saint Jérôme au désert, tant il a inspiré aux peintres de sites d'une pittoresque horreur, de shakespeareiens

Deserts of thick-ribb'd ice,  
tourmentés, chaotiques. Au début, plus nettement que ja-

mais dans la suite, le paysage est un ensemble de caractères naturels suggestif, expressif. S'il se forme aussi en une construction plastique, elle n'est pourtant jamais le seul objet, et on peut croire qu'elle fut souvent, non inconsciente, sans doute, mais intuitive.

Si nous passons par bien des stages intermédiaires — une histoire du paysage n'est pas notre objet, — au XVII<sup>e</sup> siècle, à côté d'un Nicolas Poussin, qui continue à nous présenter une nature significative, une nature poétique, humanisée, terrible ou touchante ou mélancolique, dont tous les caractères sont inséparables des personnages qui en forment le centre d'intérêt, nous trouvons un Claude Lorrain : le paysage est par celui-ci transformé suivant une vision qu'il en a, directement, plutôt que suivant le caractère de l'événement humain qu'il y place ; les personnages n'ont plus la même importance, non seulement par la taille, mais par la puissance d'action sur l'ensemble ; son tableau de paysage est presque purement lyrique, ce n'est plus une scène de tragédie classique, ni d'élégie dramatique. — Par contre, pour un Salvator Rosa, le paysage est tout dramatique, d'un drame romantique et non plus classique : une violence destructive y a été à l'œuvre, a tordu sa végétation, tourmenté ses lignes, multiplié ses brisures, pour le mettre en harmonie pré-établie avec la scène sauvage ou violente dont il est présentement le lieu. Dans ces trois peintres typiques, nous n'avons considéré que le *sentiment* de la nature ; mais ils sont peintres, et, ce sentiment, ils l'expriment en peintres : leur matière les astreint à une technique tout orientée vers l'effet visuel. Le point de vue plastique s'impose à eux. Ils créent différents types de *belle nature* ; ils traduisent le sentiment de la nature en termes *pittoresques*.

La peinture de paysage, dès qu'elle existe bien définie en Angleterre, oscille entre des extrêmes, qui s'écartent de plus en plus : l'un très mêlé de littérature, l'autre appartenant beaucoup plus à la sensation visuelle ; l'un ayant pour point de départ le paysage idéal et plus ou moins symbolique à l'italienne, l'autre rattrapant par degrés et enfin dépassant en pureté le paysage simplement pittoresque des Flamands et des Hollandais. Ainsi, le paysage, forme plastique du sentiment de la nature, à mesure qu'il s'affirme et conquiert son domaine, envahit et transforme ce sentiment à son tour. Il est naturel que ce soit d'abord sous sa forme mixte, semi-pittoresque, semi-poétique, qu'il s'insinue dans les sensibilités : c'est la nature des Lorrain, des Poussin, des Salvator, non des Rubens et des Rembrandt, que nous trouvons depuis la fin du XVII<sup>e</sup> siècle transplantée dans la poésie anglaise, dont elle va même caractériser une époque, l'époque de Dyer et de Thomson. C'est l'élément en soi poétique qui y domine, le *sentiment* de la nature : c'est plus proprement *the scene* que *the landscape* qui est l'objet d'intérêt ; le détail concret abonde, il est vrai, et les descriptions panoramiques ; mais la forme, la composition, le vrai point de vue plastique, n'ont pas grand place.

L'installation de la nature dans la poésie n'est qu'une manifestation de son progrès général dans les esprits, progrès qui graduellement va introduire à sa suite le souci plastique, le souvenir des tableaux, le sens pittoresque. C'est le *sentiment* de la nature que nous trouvons à la base de la révolution dans l'art des jardins et des parcs. Il n'est donc pas étonnant que ce soient des moralistes, Addison, Steele, qui lancent les manifestes du genre nouveau, Addi-

son dans le *Spectator*, Steele surtout dans le *Guardian* (1). C'est un très vieux cliché de moraliste, bien des fois exploité depuis Virgile et Horace, en passant par Cowley, que reprend celui-ci : « douceur de la retraite, d'une vraie retraite ! Il y a certainement quelque chose dans l'aimable simplicité de la Nature sans ornement qui répand sur l'esprit une Tranquillité plus noble qu'on ne saurait tirer des Spectacles plus délicats de l'Art.... » « Nous semblons nous appliquer à nous éloigner de la nature non seulement en tondant de façon variée les Verdures pour leur donner les Formes les plus régulières et les plus apprêtées, mais encore en nous livrant à des Tentatives monstrueuses échappant à l'Art même... », etc. Et les traits d'une ironie bien justifiée tombent sur les St Georges en buis et les Reine Elizabeth en myrtes. Il pourrait y avoir là l'idée valable pour tout art que l'artiste doit respecter les tendances particulières de sa matière ; mais elle est submergée par l'idée que la Nature telle quelle, brute — il cite Martial

Sed rure vero, barbaroque laetatur

— est supérieure à tout art. En fait, c'est une nature brute bien adoucie qu'Addison et Steele ont en tête ; une nature divine, ou plus précisément rédimée. La nature primitive, portant encore la marque de l'effort du Créateur sur le Chaos ou celle de ses grands conflits légendaires avec les créatures — elle aussi apparaît dans la littérature des moralistes, comme sur les toiles de Salvator Rosa. On a souvent cité le passage où Shaftesbury la salue :

Votre *Génie*, le *Génie* du Lieu, et le Grand *Génie* l'emportent enfin. Je ne résisterai plus à la Passion qui grandit en moi pour les Objets *naturels* ; là où ni l'Art, ni la Pré-

(1) N° 173, 29 septembre 1713. /

*somption* ou le *Caprice* de l'homme n'ont gâté leur *Ordre véritable* en faisant irruption dans cet *Etat primitif*. Même les *Rocs* bruts, les *Cavernes* moussues, les *Grottes* irrégulières, sans marques de travail, les *Chutes* d'eau qui se brisent, toutes les Grâces horribles du *Désert* même, comme représentant mieux la *Nature*, n'en seront que plus séduisantes, et feront voir une Magnificence qui dépasse les *Singeries* apprêtées des Princes (2).

Cette nature là (à peu près celle que Diderot, disciple de Shaftesbury, évoquera dans son *Epître à Grimm sur la Poésie Dramatique*) n'est point *aimable*, comme dirait Steele, mais les hommes n'aiment pas que les choses aimables ; ils se lassent du riant comme ils se lassent du poli et la nature sauvage est pour eux à la nature champêtre comme la nature champêtre est aux villes. On conçoit, à lire Shaftesbury, que quelques-uns des esprits les plus absolus du siècle aient tendu à supprimer le jardin plus qu'à en changer la mode. Mais grâce à l'influence des tableaux qui ont dégagé les valeurs plastiques du paysage *sauvage*, et par la nécessité de condenser, de rassembler, de rendre plus nettes les suggestions de la nature sauvage, — je dirais volontiers, de la *symboliser* —, l'art reprend ses droits ; le point de vue pittoresque se mélange, en proportions variables suivant les individus, mais avec des progrès sensibles, au point de vue moral et imaginaire.

Au cours du progrès du jardin et du parc anglais au XVIII<sup>e</sup> siècle, plus formellement, plus consciemment, plus pesamment que dans celui de la peinture de paysage (où le génie individuel a bien plus d'importance), ce sont les différents aspects de ces différentes idées de *Nature* que nous voyons se joindre et se disjoindre dans la pratique ; cependant, les esthéticiens éclaircissent (ou embrouillent) les principes et les théories correspondantes.

(2) *The Moralists, a Rhapsody*, 1709, pt. III, sect. II (éd. Baskerville, 1773, p. 394).

Addison (3) demandait pourquoi la propriété entière, des plantations d'arbres y mettant une judicieuse variété, ne deviendrait pas un paysage. Vanbrugh, en même temps, comme pour l'exaucer, inventa le *ha-ha* : c'est révolutionnaire, génial, et tout simple : ces hautes haies, ces grandes palissades, ces murs qui jadis isolaient la propriété, le parc, au milieu du domaine, tout cela tombe, un fossé les remplace, avec la palissade au milieu, invisible dans sa tranchée. Le parc n'a plus de limites. Les dames arrivent au bout des allées, voient le fossé, et s'écrient Ha-ha ! tant elles s'attendaient peu à trouver leurs pas arrêtés tandis que leur regard errait librement jusqu'à l'ultime horizon. Espace oblige : il fallait donc que le souci du maître du lieu embrassât toute cette étendue pour lui faire donner un caractère ornemental, pour en faire un paysage ; ce paysage commence à la maison, l'ancien jardin s'y trouvant absorbé. C'est alors que naît, le besoin créant l'organe, un nouvel ordre d'artistes : les jardiniers paysagistes. Il est significatif que le premier d'entre eux qui ait été célèbre, William Kent, ait commencé par être peintre de paysage. C'est à lui que nous devons, notamment, les jardins de Kensington. Par lui, nous pouvons nous faire une idée assez nette du premier état du jardin-paysage ; il repose sur un petit nombre de principes assez simples : l'apparence *naturelle* doit être donnée par un relâchement de l'ordre géométrique ; les lignes courbes et irrégulières remplacent de toutes manières les lignes droites, les allées s'incurvent, les canaux *serpentinent* (4), le sol ondule, se bosselle de tertres ; les

(3) *The Spectator*, n° 414 (1712).

(4) C'est le sens du nom propre de la *Serpentine* de Kensington et de Hyde-Park.

arbres rompent les rangs et se dispersent en groupes irréguliers ; enfin — ce sera bientôt le régal des esprits ironiques — quelques arbres morts sont installés, pour donner au site son cachet définitif, son estampille naturelle.

Le culte du jardin de paysage aboutit en même temps à la naissance d'un nouveau type d'amateur, de *dilettante*, de *virtuoso*, dont le premier exemple parfait est sans doute le poète William Shenstone (5), l'auteur de *The Schoolmistress* — on pourrait aussi bien dire, le créateur de *The Leasowes*. Il entra en possession de sa propriété et aussitôt :

Il commença à parfaire ses perspectives, à varier son relief, à embrouiller ses allées, et à rendre sinueux ses cours d'eau ; ce qu'il fit avec tant de jugement et de fantaisie, que son petit domaine devint l'objet de l'envie des grands, et de l'admiration des habiles ; un lieu que les voyageurs visitent et dont des dessinateurs copient le plan. Si de construire une allée à courbes onduleuses, et de placer un banc à tous les tournants où quelque objet se trouve pour attirer les yeux ; de faire couler l'eau là où on pourra l'entendre, et de la rendre immobile là où on pourra la voir ; de laisser des espaces là où l'œil a de quoi se complaire, et d'épaissir la futaie là où il y a quelque chose à cacher ; si tout cela demande de grandes facultés, je ne veux pas l'examiner ; peut-être un penseur maussade et boudeur verrait-il en ces exploits le jeu plutôt que l'affaire de la raison humaine. Mais il faut au moins convenir que c'est un innocent amusement que d'embellir la forme de la nature (6).

Johnson, on le voit bien, n'avait pas l'esprit pittoresque. Mais il conte avec humour comment les importants voisins des modestes Leasowes, les Lyttelton de Hagley, dont le domaine vers le même temps devint paysage, affectèrent d'abord de signaler à leurs invités ce petit bonhomme qui essayait de se faire admirer, et « prirent un soin pervers à décevoir une curiosité qu'ils ne pouvaient

(5) 1714-1763.

(6) Johnson, *Lives of the Poets*, Shenstone.

pas supprimer, en conduisant leurs visiteurs à des points de vue mal placés, et les faisant arriver au mauvais bout d'une allée de manière à déceler un trompe-l'œil, offenses dont Shenstone se plaignait fort ».

Johnson est assez insensible à la singulière passion d'artiste qu'un tel goût put alors devenir. Mais il en décrit très justement les symptômes, qui sont à retenir : « Le plaisir de Shenstone était tout pour son œil ; *ce qu'il tenait précieux, il n'en appréciait que l'apparence* ; rien ne soulevait plus son indignation que de demander s'il y avait des poissons dans son eau. Sa maison était médiocre, et il ne l'améliora pas ; tout son souci allait à son parc. Quand il rentrait de ses promenades, il pouvait trouver ses parquets inondés par une averse qui avait traversé le toit crevé ; mais il n'avait pas d'argent de reste pour le réparer... » (7).

## 2. — *Esthétiques. Le Pittoresque et le baroque. Hogarth.*

Il se produit alors une de ces rencontres et alliances de mouvements voisins, tout juste parents, plutôt parallèles, qui sont fréquentes dans le domaine esthétique. Du triomphe du sentiment de la nature est née l'aversion pour l'intrusion de l'ordre humain, régulier, symétrique, rectangulaire, dans l'arrangement de la végétation de plein air. Or, depuis longtemps, l'art *baroque* — tel celui de Rubens — cherchait à séduire l'esprit par des torsions violentes, des mouvements en volutes, en spirales, qui enferment et entraînent les personnages et déterminent leurs groupements — sans épargner les bâtiments et autres accessoires ; l'art baroque fuyait l'équilibre, les lignes et

(7) Id., ib.

les attitudes simples, l'impression générale de repos ou de mouvement contenu des écoles classiques. Vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'idéal baroque trouva en Angleterre un partisan enthousiaste : ce fut William Hogarth, qui le défendit dans *An Analysis of Beauty, written with a view of fixing the fluctuating ideas of Taste* (1753) (8). Il cite, dans son introduction (9), Lamoizzo rapportant que Michel-Ange aurait instruit un disciple

*that he should alwaies make a figure Pyramidall, Serpent like, and multiplied by one two and three. In which precept (in mine own opinion) the whole mysterie of the arte consisteth, for the greater grace and life that a picture can have, is, that it expresse Motion : which the Painters call the spirite of a picture : Nowe there is no forme so fitte to expresse this motion as that of the flame of fire, which, according to Aristotle and the other philosophers is an elemente most active of all others : because the forme of the flame thereof is most apt for motion : for it hath a conus or sharpe pointe where-with it seemeth to divide the aire, that so it may ascende to its proper sphere, so that a picture having this forme will be most beautifull.*

Du Fresnoy a dit à peu près la même chose, joignant la flamme au serpent comme expressions de mouvement vital.

« Mais, continue Hogarth, l'universalité de ce grand principe de beauté n'a jamais été assez reconnue : il y a de forts préjugés en faveur des lignes droites comme constituant la beauté vraie dans la forme humaine, où elle ne devrait jamais apparaître... Si un maître à danser voyait son élève dans l'attitude aisée, avec la tournure gracieuse de l'Antinous, il lui ferait honte, et lui dirait qu'il a l'air tordu comme une corne de bélier ».

(8) L'Analysis fut traduite en français en 1805 : petit indice, si l'on veut, du retard de la France de ce temps en matière de spéculation esthétique.

(9) P. V : qu'il eut à faire ses figures pyramidales, serpentines et multipliées par un, deux et trois. Précepte en lequel

Rubens lui-même n'a pas connu la vraie, l'exacte ligne de beauté. Lui, Hogarth, a donné comme frontispice à son œuvre gravé (1745) une ligne serpentine sur une palette de peintre, avec ces mots au-dessous : *la ligne de beauté*. Dans ce nouvel ouvrage, il a enclos le serpent dans une pyramide de verre reposant sur un socle où il a inscrit *Variété*. Et il poursuit : « S'il est démontrable que la forme triangulaire du verre et la ligne serpentine elle-même sont les deux figures les plus expressives qu'on puisse découvrir pour signifier non seulement beauté et grâce, mais l'ordre des formes tout entier..... ». Il distingue maintenant la ligne onduleuse (*waving line*), qui est plane — ligne de beauté — ; et la ligne serpentine — ligne de grâce — qui enclôt un volume dans son mouvement (en fait, il la représente par un fil entouré autour d'un cône). Tout cela fait partie de la bizarrerie immédiatement apparente de toute cette théorie. Mais, derrière la bizarrerie, nous trouvons une sensibilité d'artiste, et sur plusieurs points, la première expression des conceptions esthétiques de l'époque. Il ne se contente pas de rattacher sa ligne serpentine à l'idée *baroque* de mouvement, il lui donne un sens plastique : « par son ondulation et son enroulement, à la fois en des directions diverses, elle mène l'œil de plai-

(selon mon opinion), consiste tout le mystère de l'art, car le plus de grâce et de vie qu'un tableau puisse avoir, c'est par l'expression du *mouvement* qu'il l'acquerra : ce que les peintres nomment l'*esprit* du tableau. Or, il n'y a pas de forme si propre à exprimer ce mouvement que celle de la flamme du feu qui, selon Aristote et les autres philosophes, est l'élément le plus actif de tous ; et la forme de la flamme est la plus propre au mouvement, car elle a un cône ou pointe aiguë dont elle semble diviser l'air, afin de pouvoir monter vers sa sphère propre, de sorte qu'un tableau ayant cette forme sera des plus beaux.

sante manière le long de la *continuité de sa variété* et... par ses torsions en tant de sens différents, on peut dire qu'elle enclôt (quoiqu'unique) un contenu *varié...* » (10) ; reparaissant et se dérochant tour à tour, elle pique et stimule l'imagination.

Laissons là les lignes. Cette notion de *variété* mérite de nous retenir en notre quête de l'esthétique pittoresque. Hogarth lui donne dans son analyse, comme en son frontispice même, une importance considérable : « Je veux dire ici, et, à la vérité, partout, une variété composée ; car la variété non composée et sans dessein n'est que confusion et difformité » (11). Il montre (12) l'artiste s'efforçant de satisfaire l'esprit en suggérant dans l'objet (par exemple l'être humain) la symétrie nécessaire à sa bonne conformation, tout en ne faisant paraître cette symétrie que le moins possible. Il fait (13) un éloge caractéristique de l'ovale : « pour la variété unie à la simplicité, il est autant préférable au cercle que le triangle au carré ou la pyramide au cube ». Comme un Verlaine — cela est suggestif de la désintégration du classicisme, — il *préfère l'impair* : « Les nombres impairs ont l'avantage sur les pairs comme la variété est plus plaisante que l'uniformité, là où ils répondent à la même fin » (14). Il est plein de remarques ingénieuses et judicieuses : s'il recommande la modération dans la variété, et l'observation d'intervalles, c'est que la variété continue n'est plus variété (15). S'il insiste tant sur

(10) p. 83.

(11) p. 54.

(12) p. 56.

(13) p. 62.

(14) p. 61.

(15) p. 54.

ce qu'il faut y joindre la simplicité, c'est que la simplicité (relative) rend plus belle la variété même, en la rendant plus sensible (16).

Sa seconde notion favorite est celle d'*intricacy*, ou, à peu près, d'*involution* ; ce seront les deux mots que nous rencontrerons le plus souvent dans les écrits de Uvedale Price sur le pittoresque ; Hogarth éclaircit la notion d'*involution* en la comparant à l'amour de la poursuite opposé à celui de la capture : « Les chats même risqueront de perdre leur proie pour le plaisir de la chasser encore ». « ...L'œil éprouve cette sorte de plaisir le long des allées sinueuses, des rivières serpentine ; et dans toutes les sortes d'objets, dont les formes se composent principalement de ce que j'appelle lignes onduleuses (*waving*) et serpentine. Cette *involution*, dit-il encore, est la qualité de la forme « *that leads the eye a wanton kind of chase* ». Genre de sensation visuelle qui l'avait, nous dit-il, fasciné dès l'enfance, qu'il a depuis retrouvée, par exemple, à observer une contre-danse, « où mon œil poursuivait avidement une danseuse favorite à travers toutes les sinuosités de la figure. Ce seul exemple pourrait suffire à expliquer ce que j'entends par beauté d'une involution composée des formes ». Mais il en donne d'autres (17) : « Les dames viennent d'adopter une nouvelle coiffure ; elles portent une partie de leurs cheveux en tresses derrière la tête comme des serpents entre-tordus ; plus épaisses au point d'où elles se relèvent, elles diminuent à mesure qu'elles reviennent en avant, naturellement et suivant la forme du reste des cheveux, sur lesquels elles sont épin-

(16) p. 61.

(17) p. 69, 70.

glées ; cette mode est extrêmement pittoresque. Cette manière d'entrelacer les cheveux en quantité variée et distincte est un moyen habile de garder juste ce qu'il faut d'involution à la beauté ».

C'est la première fois qu'il emploie ce mot *pittoresque*. Mais sa doctrine est essentiellement pittoresque ; encore qu'il songe assez peu au pittoresque rétréci de la nature de plein air, on voit bien que tout cela lui est applicable ; et ses idées sur l'architecture sont en harmonie : « Les bâtiments... pourraient être bien plus *variés* qu'ils ne sont, car après que la convenance a été strictement et mécaniquement assurée, toute addition, partie ou morceau ornemental, peut par les règles précédentes être diversifiée avec autant d'élégance » (18). Hogarth sait reconnaître la beauté du gothique, tantôt d'après ces principes pittoresques (19), tantôt suivant une idée romantique, moins déçue, de valeur subjective ; c'est ainsi qu'après l'éloge de Saint Paul, qui joint « le maximum de variété sans confusion à une simplicité sans nudité », et celui de Saint Mary-le-Bow, l'église « the most elegantly varied perhaps in Europe », vient celui de Westminster Abbey et de sa convenance aux idées sombres qu'elle était faite pour exprimer. Mais *variety and intricacy* même ne sont que des moyens termes, des manifestations et des expressions du terme final de l'analyse de Hogarth, qui est toujours le mouvement ; les lignes pour lui ne sont expressives qu'autant pour ainsi dire qu'elles fixent des mouvements, que le long de ces mouvements elles entraînent l'imagination, qu'elles ne les lui dérobent que pour la mieux tenter de

(18) p. 92.

(19) p. 93.

les suivre : l'image de la danse revient constamment sous sa plume ; le parcours *serpentin* d'un menuet évoque en lui les vers de Shakespeare :

When you do dance, I wish you  
A wave o'the sea, that you might ever do  
Nothing but that ; move still, still so  
And own no other function.

Des contre-danses, il dit encore : « Les lignes qu'un grand nombre de personnes forment dans les contre-danses ou danses à figures, font pour l'œil un jeu délicieux, surtout quand la figure entière peut être embrassée d'un coup d'œil..... La beauté de cette sorte de danse mystique, comme les poètes la nomment, dépend d'un déplacement selon une composition variée de lignes, principalement serpentine, gouvernée par les principes d'involution (intricacy), etc... ». Tout à l'heure, la danseuse, et maintenant, la danse : on voit ainsi s'épurer, de manière caractéristique, la sensibilité de l'artiste substituant à la curiosité motivée la curiosité pure, et au désir toujours au-delà de la sensation, le désir de sensation.

Le terme de *mystic dancing*, Hogarth l'emprunte à Milton, décrivant dans le *Paradis Perdu* « les anges qui dansent sur la colline sacrée » (20). Il peut sembler qu'il y a loin de la danse à la peinture ; qu'on songe pourtant au style de Rubens. Il pourra sembler qu'il y a plus loin encore de la danse au paysage, à la sensation de la nature ; cela permet de mieux souligner cet aspect du pittoresque qui traite la nature comme source d'émotions à la fois

(20) p. 233. Vers de *Winter's Tale* :

Mystical dance !.....  
..... Mazes intricate,  
Eccentric, intervolved, yet regular  
Then most, when most irregular they seem,

plastiques et sensuelles et qui se relie de bien près au système de Hogarth : marquons bien, pour garder nos idées claires, ce parallélisme des notions de *variété* et d'*involution* envisagées comme forme abstraite, et des mêmes envisagées comme forme de la nature infinie, toujours nouvelle et imprévue, spontanée et féconde, avec les mélanges qui comblent l'intervalle. Le système, au reste, n'était pas fermé. Hogarth admettait l'influence de l'élément hétérogène de *quantité*, et entrevoyait le sublime :

Les objets de grande dimension, quoique mal formés, attireront pourtant notre attention par leur immensité et susciteront notre admiration.

Les grands rocs informes ont en eux une sorte d'horreur attrayante (*a pleasing kind of horror*) et le grand océan nous terrifie par son énorme volume ; mais, quand ce sont de belles formes qui se présentent à l'œil en grande quantité, le plaisir s'accroît et l'horreur s'adoucit en révérence.

..... Comme sont plaisants les bosquets de grands arbres, les grandes églises, les grands palais.... Qui n'éprouve un plaisir s'il songe aux immenses bâtiments qui ornaient jadis la basse Egypte, à se les figurer tout entiers et ornés de statues colossales... Les éléphants et les baleines nous plaisent par leur lourde masse, etc... (21).

### 3. — *Le Sublime, le Beau, et le Pittoresque.*

*Burke — Whately — Walpole — Reynolds.*

Hogarth revient toujours et comme irrésistiblement au sens visuel. Il en est tout autrement d'Edmund Burke, dont la *Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (22) a une importance historique, ayant exercé une grande influence sur les conceptions esthétiques de la seconde moitié du siècle, et peut-être aussi sur la pratique des arts. Le sens plastique est

(21) p. 70, 71.

(22) publié en 1756, révisé en 1757.

remarquablement absent de cet essai qui combine de curieuse manière une imagination romantique-hébraïque avec un rationalisme sensualiste issu de Locke. Les positions principales en sont familières : le sublime est rattaché à l'instinct de conservation, la beauté, à l'instinct de reproduction et à l'instinct de sociabilité tels que les combinent l'amour. Le sublime et le beau produisent ainsi deux ordres d'émotions opposées ; et l'opposition se marque clairement dans le substratum physiologique : l'organisme se tend en face du sublime, se détend en face du beau. D'où ces définitions (23) : la passion causée par le grand et le sublime dans la nature, où ces causes opèrent le plus puissamment, est l'étonnement » (*astonishment*, avec la force du français classique) ; et l'étonnement est « cet état de l'âme dans lequel tous ses mouvements sont suspendus, avec une certaine horreur » — *delightful horror*, dit-il ailleurs (24) —, qui est l'effet le plus authentique et le critère le plus vrai du sublime. La terreur savamment dosée, terreur survivant au danger qui vient de passer, terreur en face du danger d'autrui, terreur instinctive en face d'un danger connu comme non réel, voilà le type de l'état d'âme sublime : en fait, la théorie du sublime de Burke repose sur une interprétation connue d'un des deux termes de la *Catharsis* aristotélicienne.

Toutes les causes propres à entretenir la terreur dans les âmes sont propres à y éveiller le sublime ; et quand il est à bout d'assimilations psychologiques à la terreur, Burke se rabat sur la similarité physiologique de tension nerveuse ; la notion en devient moins maigre. Elle s'enri-

(23) *World's Classics*, œuvres de Burke, vol. I, p. 108.

(24) p. 123.

chit surtout de ce qu'il dit des mots et de leur pouvoir occulte ; c'est là que son hébraïsme triomphe. Ces passages de l'essai sont parmi les premiers coups de clairon du romantisme. Burke blâme l'abbé Du Bos d'avoir préféré la peinture à la poésie parce qu'elle donnait des représentations plus claires : « A clear idea is but another name for a little idea » (25). Un des pivots de l'essai, c'est la notion d'obscurité. L'obscurité matérielle est cause de terreur, donc de sublime. Par une équivoque, Burke passe à l'obscurité des représentations poétiques, il la célèbre dans la Bible, dans Milton — a *judicious* use of obscurity — dans Virgile même (le *Tres imbri torti radios*). Dans sa section finale, toute consacrée au beau, il écrase la représentation plastique sous la comparaison des richesses suggestives de la représentation poétique : il fait le Laocoon avant Lessing — il y a longtemps qu'on l'a signalé — mais après Diderot — ce qu'on ne dit point. Ces idées là étaient dans l'air.

Burke, donc, a la sensibilité poétique. Incompatible ou non, il se trouve qu'il n'a pas la sensibilité plastique ; et sa théorie du beau est déconcertante : « Beauty is for the greater part, some quality in bodies, acting mechanically upon the human mind by the intervention of the senses » (26), « beauty acts by relaxing the solids of the whole system » (27). « Quick transitions from one measure or tone to another are contrary to the genius of the beautiful in music. Such transitions often excite mirth, or other sudden

(25) Idée claire, idée petite, ce sont deux noms pour la même chose.

(26) P. 160 : « La beauté est, en majeure partie, une qualité des corps, agissant mécaniquement sur l'esprit humain par l'intermédiaire des sens ».

(27) P. 195. « La beauté agit en relâchant les solides du corps ».

and tumultuous passions ; but not that sinking, that melting which is the characteristical effect of the beautiful as it regards every sense. The passion excited by beauty is in fact nearer to a species of melancholy than to jollity and mirth » (28).

Comme dans le cas du sublime, Burke s'installe sous l'abri inattaquable d'une pétition de principe : si le beau est tel qu'il le conçoit, il a bien les caractères que Burke lui donne ; il est une sorte de ramollissement de la beauté de Hogarth. Variété, a dit l'un ; *gradual variation*, dit l'autre, et s'attriste que le premier ait pu admettre à la beauté des formes angulaires.

Cette double théorie de Burke eut des rapports très étroits, tout le reste du siècle, avec les différentes manières d'envisager la nature. Par tout un aspect, la nature répondait au terrible et au sublime : « to things of great dimensions, if we annex an adventitious idea of terror, they become without comparison greater » (29) et il compare l'immensité de l'océan à l'immensité de la plaine. Il remarque encore : « an hundred yards of even ground will never work such an effect as a tower an hundred yards high, or rock or mountain of that altitude. I am apt to imagine, likewise, that height is less grand than depth ; and that we are more struck at looking down from a

(28) P. 171 : « Un passage rapide d'une mesure ou d'un ton à l'autre est contraire au génie du beau en musique. Ces passages mettent souvent en gaieté ou en d'autres passions soudaines et tumultueuses ; mais non dans cet état abandonné, fondant, qui est l'effet caractéristique du beau sur chaque sens. La passion excitée par la beauté est en fait plus proche d'une espèce de mélancolie que de la joie et de la gaieté. —

(29) P. 109 sqq : Les choses de grandes dimensions, si nous leur ajoutons l'idée adventice de terreur, deviennent sans comparaison plus grandes.

precipice than looking up at an object of equal height.... a perpendicular has more force in forming the sublime than an inclined plane ; and the effects of a rugged and broken surface seem stronger than where it is smooth and polished » (30). Pour la couleur : « an immense mountain covered with a shining green turf is nothing in this respect » — entendez, pour produire le sublime — « to one dark and gloomy, the cloudy sky is more grand than the blue ; and night more sublime and solemn than day » (31). Ainsi l'aspect terrible des montagnes, qui n'avait jamais été mis en doute, est réhabilité, devient leur gloire. Shelley en face des Alpes en 1816 se livrera à de grands transports de romantisme burkien.

Malgré son imagination religieuse, Burke, embarrassé dans ses raisonnements, n'a pas su faire une place, dans son plan du sublime, au gothique. Il n'y voit à louer, dirait-on, que l'obscurité, qui ne lui est pas spéciale ; par contre, la forme en est trop hérissée pour donner le sens de l'infini : « if the figure of the parts should be changed, the imagination at every change finds a check... it becomes impossible to continue the uninterrupted progression which

(30) P. 132 : Cent mètres de terrain plat ne feront jamais le même effet qu'une tour de cent mètres de haut, ou un rocher, une montagne de pareille altitude. J'incline à penser, de même, que la hauteur est moins imposante que la profondeur ; et que nous sommes plus saisis si nous abaissons nos regards sur un précipice que si nous les levons vers un objet de même hauteur.... Une perpendiculaire a plus de force pour causer le sublime qu'un plan incliné ; et les effets d'une surface rude et brisée semblent plus forts que si elle était unie et polie.

(31) P. 132 : « Une montagne immense couverte d'un gazon vert éclatant n'est rien à cet égard auprès d'une autre sombre et triste ; le ciel nuageux est plus imposant que le bleu ; et la nuit plus sublime et plus solennelle que le jour ».

alone can stamp on a bounded object the character of infinity. It is in this kind of artificial infinity, I believe, we ought to look for the cause why a rotund has such a noble effect. For in a rotund, whether it be a building or a plantation, you can nowhere fix a boundary » (32). Ainsi, par la faute du Panthéon d'Agrippa et du sublime burkien, les parcs anglais et les français à leur suite, se peupleront de petits temples ronds placés sur des éminences. et généralement consacrés à l'Amour. Ils se peupleront aussi, car il l'a prévu et admis, de plantations d'arbres non moins rondes, qui sous le nom de *clumps*, joueront un rôle considérable dans la querelle du pittoresque.

On ne voit pas trop quelle tension nerveuse, analogue aux effets de la terreur, les temples ronds des païens peuvent produire, et comme ils présentent aussi bien le caractère de *variation graduelle* que ceux de *succession* et d'*uniformité*, ils seraient peut-être mieux à leur place dans une des sections consacrées à la beauté. Ils y retrouveraient les autres caractères du parc anglais : les hommes, remarque Burke, dans leur vanité et parce que la proportion est une convenance nécessaire de leurs habitations ou de tels autres de leurs ouvrages, avaient fait de la proportion un caractère de la beauté et l'avaient transféré à la nature, pour l'embellir ; d'où l'ancien style des jardins. « Mais la nature a enfin échappé à leur discipline et à leurs chaî-

(32) P. 128 : Si la configuration des parties doit changer, l'imagination à chaque changement subit un arrêt... il devient impossible de continuer la progression ininterrompue qui seule peut donner à un objet limité le caractère de l'infini. C'est dans cette sorte d'infinité artificielle, je crois, que nous devrions chercher la cause pour laquelle une rotonde est de si noble effet. Car en une rotonde, bâtiment ou plantation, on ne peut nulle part fixer une limite.

nes ; et, nos jardins à défaut d'autre chose le proclament, nous commençons à sentir que des idées mathématiques ne sont pas les vraies mesures de la beauté » (33).

Parmi ses caractéristiques vraies, par contre, nous trouverons le poli (smoothness), « a quality so essential to beauty that I do not now recollect anything beautiful that is not smooth. In trees and flowers, smooth leaves are beautiful ; smooth slopes of earth in gardens ; smooth streams in the landscape..... a very considerable part of the effect of beauty is owing to this quality ; indeed the most considerable. For take any beautiful object, and give it a broken and rugged surface ; and however well formed it may be in other respects, it pleases no longer » (34) Qu'on y joigne la variation graduelle, et l'on aura la propre image de la beauté, telle qu'on la trouve par exemple, en suivant les lignes du cou et du sein d'une femme (35).

C'est un genre de beauté qui va séduire infiniment les *embellisseurs* (improvers) et les jardiniers de paysage, qui n'auront jamais eu (et à si peu de frais !) une telle conscience de leur dignité d'artiste. Ils arrondiront, ils uniront, ils adouciront, ils varieront graduellement, avec un zèle fervent, paysages hérissés et jardins géométriques, comme s'ils avaient fait serment de n'y rien tolérer qui ne fût point beauté pure.

(33) P. 148.

(34) P. 161, 162 : Une qualité si essentielle à la beauté que je ne me rappelle en ce moment rien de beau qui ne soit poli. Dans les arbres et les fleurs, le poli des feuilles est beau, et celui des pentes de terre dans les jardins ; la surface polie des ruisseaux dans le paysage... l'impression produite par la beauté est due en grande, en majeure partie, à cette qualité. Prenez une belle chose, donnez lui une surface brisée, rugueuse ; et si bien formée qu'elle puisse être à d'autres égards, elle n'aura plus de charme.

(35) P. 163.

Pour le sublime, temples et *clumps* à part, ils s'y risqueront de moins en moins : aucune œuvre d'art n'est grande à moins qu'elle ne trompe, a dit Burke, et l'on ne trompe vraiment bien qu'avec des mots, avec des mots obscurs, si possible. Le traité de Burke fut populaire parmi les esthéticiens et les écrivains, romanciers, dramaturges et poètes, de l'Allemagne préromantique.

M. Hussey a nommé le point de vue esthétique de Burke *humanistic* (36) du fait qu'il rattache à nos désirs sexuels, originellement provoqués par notre propre espèce, notre sens du beau ; mais si l'on considère que, comme agent de la beauté en nous, il remplace la réceptivité mentale par une sorte de concupiscence physiologique, on ne verra guère l'avantage de cette désignation. On peut dire qu'en simplifiant si lumineusement la notion de beauté, Burke permet aux esprits simples de son temps d'en faire un caractère inhérent aux choses où nous la découvrons, non le produit d'une activité de l'esprit en face de ces choses (37). Que d'enfantillages vont dès lors être écrits sur la beauté par les amateurs d'esthétique ! La notion d'art semble un temps n'avoir plus rien à faire avec la notion de beauté. Un art aussi mineur que l'art des jardins s'enorgueillit alors de ses concaves, de ses convexes et de ses mamelons, et le prend de haut avec la peinture de paysage qui ne fait que péniblement représenter tout cela. L'époque, submergée de sentimentalisme, est presque entièrement privée d'une échelle sérieuse de valeurs.

(36) Dans *The Picturesque*.

(37) Remarquons que le point de Burke peut paraître étrangement moderne. C'est comme une sorte de neuf prototype des doctrines Freudiennes. Mais ce qui rend cette théorie du beau esthétiquement, sinon philosophiquement, nulle, c'est qu'il n'a pas même entrevu le mécanisme de la sublimation.

En 1770 paraissent des *Observations on Modern Gardening* de Whately (38) et un *Essay on Modern Gardening* d'Horace Walpole.

Whately est partagé entre la notion synthétique ou impression de « caractère » en chaque site à refaire ou parfaire, et la notion analytique de valeur expressive en chaque ligne ou « forme ». Le *caractère* est émotif : « sauvage » ; « gracieux », etc... ; ou bien c'est une forme générale dominante ; tout, terrain, arbres, eau, rochers, doit y contribuer, doit s'y conformer, ou le signifier comme par une série de symboles. Whately se considère plutôt au-dessus de la peinture — il « sculpte le réel » avec détermination — mais il est clairement dans la tradition pittoresque, cite Lorrain, et songe plus à Hogarth qu'à Burke : « la vraie beauté d'un contour consiste plus en brisures qu'en grandes courbes ; plutôt en angles qu'en rondeurs ; en variété, non en succession ». Il organise son terrain selon différents modes de variété et d'irrégularité ; et l'idée complémentaire, sinon, le mot, d'*intricacy*, est clairement présente dans tel passage : « Quoiqu'un terrain tout orienté de même manière exige qu'on ait tous égards à sa tendance générale, l'œil ne doit pourtant pas suivre d'un coup en une seule direction son étendue entière ; il devrait être conduit insensiblement vers le point principal avec quelques détours, circuits et délais, etc... » (39)

On reconnaît de manière amusante chez Whately l'ingéniosité pervertie, le besoin de truquer, de tromper l'œil et de surprendre l'imagination, qui est une des marques de pauvreté spirituelle de la pratique pittoresque.

(38) ou Wheatley.

(39) Op. cit. Cf. Ground.

Ainsi, les ponts... « ne conviennent pas à la nature du lac, mais sont caractéristiques de la rivière ; ce pourquoi ils sont employés pour déguiser l'aboutissement d'une pièce d'eau » (40). Sans grand succès, reconnaît Whately. Mais « si l'extrémité peut en être reportée juste au delà des regards, un pont à quelque distance fait naître la croyance, et l'eau qui coule au delà enlève tous les doutes sur la continuation de la rivière ; l'idée vient aussitôt que si on avait voulu simuler, on aurait mis le pont plus loin, et la négligence qu'on a eue d'un trompe-l'œil opère ainsi en faveur d'un autre. » Ou encore : dans les paysages sauvages et romantiques, on peut introduire un pont de pierre ruiné, dont quelques arches pourront rester debout, la perte de celles qui se sont écroulées pouvant être suppléée par quelques planches, jetées par dessus le vide, avec une main-courante. C'est un objet pittoresque ; il convient à la situation ; et l'ancienneté du passage, le soin pris de le maintenir ouvert quoique la construction primitive soit écroulée, la nécessité apparente de communication qui s'en déduit, *lui donnent un air imposant de réalité* ».

A côté de cela, le souci de ne pas contrarier le *génie des lieux* (genius of the scene), autrement dit de ne pas provoquer un conflit d'images associées, opère pour Whately comme pour les théoriciens successifs du pittoresque, pour le dissuader de certains excès d'imitation des paysages sur toile : « aucun bâtiment ne doit être introduit qui ne puisse en réalité occuper cette situation ; point de temples grecs, de mosquées turques, d'obélisques ou de pyramides égyptiennes en sol anglais. C'est une convention du pittoresque,

(40) L'exemple de la Serpentine et de son pont terminal dans Hyde-Park se présentera encore aux esprits.

frère siamois du sentiment de la nature, qu'on peut triquer la nature, mais non la violer ; il faut toujours sauvegarder ses apparences. « Une violence trop forte faite à la nature d'un lieu ne réussit jamais ; un chemin sinueux qui paraît frayé par l'usage, et non pas percé, fait plus d'effet qu'une grande route... « C'est au sentiment du *sublime* qu'on reconnaît chez lui le passage et l'influence de Burke : « La rage d'un torrent, sa force, sa violence, son impétuosité, tendent à inspirer la terreur, cette terreur qui soit comme cause, soit comme effet, est une proche alliée du sublime. »

La *terreur* qu'inspire la combinaison de la grandeur et de la violence a donc sa place réservée dans l'étude du paysage :

Les habitants fournissent de fréquentes occasions de renforcer l'impression de violence en donnant l'indication d'un danger. Une maison placée à la lisière d'un précipice, toute construction perchée en haut d'un roc, fait paraître formidable telle situation qui aurait pu autrement ne pas attirer l'attention... L'imagination transporte aussitôt le spectateur en ce point, et lui donne l'impression de se pencher sur ces profondeurs.

En d'autres cas, l'effort et le danger semblent attachés aux occupations des habitants :

..... half way down

Hangs one that gathers samphire ; dreadful trade !  
circonstance choisie par le grand maître du naturel pour aggraver la terreur des scènes qu'il décrit.

Avec assez d'originalité pour le temps, Whately fait même rentrer dans le sublime des torrents les grandes forces mécaniques que les hommes y ont jointes : telles ces forges qu'il vit entre Ross et Monmouth sur la Wye, avec leur nuage de fumée noire, leurs sombres accumulations de charbons, de minerais, et de mâchefers ; la voie périlleuse des wagonnets, le bruit à intervalle régulier des grands

mardeaux... Un siècle et demi après Whately, \* je sais des touristes moins modernes, moins satisfaits de rencontrer à Rioux-Pérour et Livet sur la haute Romanche de pareils spectacles.

Horace Walpole, avec toute son élégance de style, ne s'est point donnée la peine de faire autre chose qu'un résumé banal de la question, de refaire le procès réglé des jardins géométriques, des terrasses, des balustres, des fontaines et des arbustes taillés ; et de chanter les louanges de la nouvelles école : enfin, Kent vint et « vit que la nature entière était un jardin... Les grands principes sur lesquels il travailla étaient ceux de la perspective et du clair-obscur... Il réalisa les compositions des plus grands maîtres en peinture ». Milton est comme le prophète du nouveau style et des principes du beau selon Burke ; sa description d'Eden, remarque Walpole, semble avoir été copiée d'un jardin moderne, à tel point ses idées correspondent minutieusement à l'idéal de notre temps.

Walpole, on le sent à ses dithyrambes, est un banal adepte, à la suite, du demi-pittoresque des jardiniers ; sous la comparaison plutôt hardie du jardin anglais au paradis, voyons la médiation insidieuse de la beauté burkienne et de ses lignes alanguies. Auprès d'éloges aussi surprenants que pèsent les épigrammes, déjà devenus de rigueur, qu'il décoche en son Essay aux pauvres petits bouquets d'arbres (clumps) et aux contorsions perpétuelles des parcs à la Kent ? que pèse le regret de l'homme de goût déplorant le massacre des avenues ?

Walpole et le Révérend William Mason sont le reste d'un triangle dont Gray avait été la pointe. Le Révérend William Mason mit en vers assez plats les idées communes

et courantes sur la beauté des jardins anglais, sans contribuer plus que Walpole au progrès de la doctrine (41).

A partir de 1769, Sir Josuah Reynolds prononce ses célèbres *Discourses* aux étudiants de la Royal Academy. Sa pensée esthétique est peut-être moins intéressante que sa haute direction morale, et n'est pas toujours aisée à fixer. Son excellent commentateur, M. Roger Fry, fait remarquer (42) la multiplicité des emplois qu'il fait du terme *nature* ; cette multiplicité est souvent de soi évidente, comme au VII<sup>e</sup> discours (43), où il dit : « Ma notion de nature inclut non seulement les formes que la nature produit, mais aussi la nature, la construction interne et l'organisation..... de l'esprit humain... Les termes *beauté* ou *nature*... ne sont que différents modes d'expression de la même chose. Le difforme n'est point nature ».

Autrement dit, la Nature et l'esprit humain sont constitués harmoniquement avec la même aspiration à l'Idée — la forme idéale, forme centrale, *common form*, qui pour Reynolds détermine et exprime la beauté de chaque espèce naturelle. Reynolds songe assez peu au paysage, mais son dédain des écoles hollandaise et vénitienne et de leur technique *pittoresque* sans idéal formel, modifie presque nécessairement l'estime qu'il pouvait avoir du simple paysage réaliste. On ne saurait dire jusqu'à quel point la conception du *grand style* chère à Reynolds a influencé les

(41) *The English Garden*, 1772. Mason est un des premiers à pousser si loin l'assimilation du paysage au tableau de paysage qu'il parle constamment des *trois distances*, des *écrans*, etc... qui vont condamner comiquement l'amateur de pittoresque à rester juché sur son *point de vue*, au seuil du paysage qu'il admire, de peur de détruire « la composition » à mesure qu'il avance.

(42) Dans son édition des *Discours* (introduction).

(43) 1776.

amateurs de nature idéalisée, à encouragé leur manie de reconstituer des paysages parfaits, à force de corrections, avec les tentatives de la nature. Remarquons pourtant que cet idéalisme est pour Reynolds une des deux grandes et éternelles conceptions de l'art, avant d'être une idée morale. Sa *nature idéale* est nature d'artiste, non de moraliste. Et, au revers de ce qu'elle était pour Shaftesbury, ou tels autres esprits de son temps, la nature idéale de la seconde moitié du siècle est le plus souvent cela — nature d'artistes ou d'amateurs d'art soucieux avant tout des signes expressifs, et de leur combinaison.

On sait que Reynolds finit par élargir et modifier ses principes, et le fit, avec une généreuse humilité, en l'honneur de Gainsborough. C'est dans son XIV<sup>e</sup> Discours (44) qu'en faisant l'éloge du maître disparu, il donne droit de cité — de beauté — au point de vue et aux pratiques pittoresques : « Des champs, il [Gainsborough] rapportait à l'atelier des tronçons d'arbre, des herbes et des animaux d'espèces variées, et les dessinait non de mémoire, mais immédiatement d'après nature. Il construisit même, sur sa table, une espèce de modèle de paysage, composé de pierres brisées, d'herbes séchées et de morceaux de miroir, qu'il agrandissait et corrigeait pour en faire des rochers, des arbres, de l'eau ». Il peignait le soir, continue Reynolds, cherchant par là « plus de largeur dans le clair-obscur..., plus d'ampleur et d'unité dans la couleur... »

4. — *L'œil du Peintre. Vers l'autonomie du  
Pittoresque. Gilpin.*

A mesure que notre période s'avance, on voit la notion du beau, soit dans la nature, soit en général, se surcharger

(44) 1788.

sans s'éclaircir, et les esprits fort peu philosophiques des esthéticiens amateurs de l'époque, prenant docilement les notions pour des entités, solidifier et consacrer la confusion. Parmi ces personnages, il n'en est peut-être pas d'aussi typique que le Révérend William Gilpin, M. A. (45). C'est le héros, le Don Quichotte, le doux maniaque de la vision et du pèlerinage pittoresques. Il donne l'un après l'autre ses *Tours*, illustrés de paysages en aquatinte si idéalisés, si purifiés, si simplifiés, qu'on peut les considérer comme un type très parfait (sinon très intéressant) de vision artistique abstraite ; et suivie d'« observations sur la beauté pittoresque ». Il est fait pour la caricature et survit dans le *Tour of Dr Syntax in search of the Picturesque* de William Combe illustré par Rowlandson :

And though a flimsy taste may flout it,  
.....As my time shall not be lost, (46)  
I'll make a drawing of the Post ;  
There is something picturesque about it :  
Tis rude and rough, without a gloss,  
And well covered o'er with moss ;  
And I've a right — (who dares deny it ?)  
To place yon group of asses by it.  
Ay ! This will do ! And now I am thinking  
That self-same pond where Grizzle is drinking,  
If hither brought, twould better seem,  
And faith, I'll turn it to a stream ;  
I'll make this flat a shaggy ridge  
And o'er the water throw a bridge,  
.....  
Thus, though from truth I haply err,  
The scene preserves its character.

Gilpin est embarrassé comme maint autre dilettante de son temps par les doctrines de Burke et par leur divergence d'avec ses goûts ; et nous le voyons, avec tout le

(45) pour lui donner ses titres « Prebendary of Salisbury ; and Vicar of Boldre in the New Forest ».

(46) Il vient d'arriver dans le lieu le plus insipide, où figure un poteau indicateur.

respect possible pour les notions établies, former autour de sa passion dominante une entité nouvelle :

J'ai souvent été surpris de voir qu'on nous représentait comme soutenant que la beauté pittoresque comprenait toute beauté, et qu'il ne convenait d'examiner la face de la nature que par les règles de la peinture..... Au contraire..., nous disons des grands spectacles de la nature, tout dépourvus d'intérêt qu'ils soient du point de vue pittoresque, qu'ils ont un fort effet sur l'imagination — souvent plus fort que s'ils étaient disposés à souhait pour le pinceau. Nous distinguons toujours les paysages en beaux, divertissants, et pittoresques (47).

Il ne s'agit donc que de discerner dans les choses les caractères du beau et du pittoresque. Burke a établi comme source du beau le poli (smoothness), la netteté (neatness). En fait de représentation pittoresque, c'est le contraire : « Les caractères de netteté et de poli, au lieu d'être pittoresques, en fait disqualifient l'objet de toute prétention à la beauté pittoresque... la rudesse d'aspect forme le point de différence le plus essentiel entre le beau et le pittoresque... Un morceau d'architecture palladienne peut être élégant au plus haut point. La proportion de ses parties — la convenance de ses ornements — la symétrie du tout — peuvent avoir une grande séduction ».

« Mais si nous le faisons entrer dans un tableau, il prend aussitôt un air apprêté, et perd son charme. Si nous voulions lui donner la beauté pittoresque, il faudrait prendre le maillet au lieu du ciseau, en abattre la moitié, gâter l'autre et éparpiller les membres mutilés en tas autour..... Du bâtiment à surface bien unie qu'il était, il faut en faire une ruine d'aspect rude ».

« Pourquoi un parc élégant ne fait-il point de figure sur la toile ? La forme est plaisante, la combinaison des objets, harmonieuse ; et les tours de l'allée selon la ligne

(47) *Three Essays on the Picturesque, etc...*, 1790 (Introduction).

de beauté même... mais le poli de tout cela, quoique séant et comme il doit être dans la nature, choque dans un tableau. Faites de la pelouse un terrain brisé ; plantez des chênes rugueux au lieu de buissons fleuris ; brisez les bords de l'allée, donnez-lui la rudesse d'un chemin, marquez-la d'ornières et semez à l'entour quelques pierres et broussailles : en un mot, au lieu d'un aspect uni, donnez à tout cela un aspect rude, et vous le rendez aussi pittoresque ». (48)

Gilpin oppose deux paysages, l'un formé de deux collines dont les courbes s'intersectent avec au fond et entre elles l'arrondi d'une troisième, — platitude abominable —, et un second où les mêmes grandes lignes sont étoffées de brisures, coupées de verdure, surmontées de ruines avec deux *banditti* ou présumés tels au premier plan — parfaite composition pittoresque :

« Trois qualités sont essentielles à toute composition pittoresque, la variété, le contraste, le clair-obscur, tout cela exigeant la rudesse d'aspect (roughness) ».

Le pittoresque se distingue nettement du sublime. « Ces formes curieuses et fantastiques de la nature ne sont nullement les objets favoris des amateurs de paysage. Les pinacles des montagnes, aigus comme des clochers, les murailles de roc en bastille, ne donnent point de plaisir particulier à l'œil pittoresque. Il aime la simplicité de la nature, et voit la plus grande beauté dans ses formes les plus usuelles ».

Foin du sublime, foin du *romantique*. Prenons Edimbourg : « Nous l'avions toujours entendu représenter com-

(48) *Three Essays...*

me une des villes les plus pittoresques de Grande-Bretagne, mais on tient souvent romantique et pittoresque pour synonymes. Arthur's Seat, qui en est toujours le principal objet, apparaît toujours aussi bizarre, mal formé, étrange, que la première fois que nous le vîmes..... Un site où se trouve un trait aussi criard ne peut pas plus être pittoresque qu'un visage au nez bulbeux ne peut être beau ».

Prenons Loch Lomond : « Les *idées* étaient grandioses plutôt qu'agréables. L'imagination était intéressée, mais non pas l'œil. Ça et là, à la vérité, un site de montagne tombait dans les règles de la composition ».

C'est l'apogée du pittoresque. Ce qui s'est dit depuis un demi-siècle devient une réalité ; Gilpin et ses pareils ont dépassé de loin le *sentiment* de la nature, ils la regardent, en graves critiques suspendus entre la sévérité et l'enthousiasme, de l'*œil du peintre* ; ils la découpent et la retouchent en tableaux. Leur vision des spectacles de la nature est essentiellement analytique : « Parfois nous les appréhendons comme un tout : nous admirons la composition, la couleur et la lumière, d'un seul coup d'œil compréhensif. Plus communément, nous nous occupons à en analyser les parties, qui peuvent être exquisement belles, mais incapables de former un tout. Nous considérons les moyens de corriger la composition, le peu qu'il faudrait pour la réduire aux règles de notre art ; quelle circonstance insignifiante sépare parfois le beau du difforme ». On conçoit aisément la conséquence pratique d'un tel état d'esprit : c'est la manie de corriger les paysages : le romantisme de Gilpin, c'est de manier en imagination les rivières, les falaises, les collines, les châteaux, comme les *improvers* manient dans leur parc les tertres, les ruisseaux et les ermitages. Il y a dans les œuvres complètes du naïf

recteur toute une Angleterre que les yeux des hommes n'ont jamais contemplée.

Gilpin consacre ainsi plusieurs pages, avec toutes sortes de formules modestes, à l'amélioration de Keswick et de son lac (49). Ailleurs, « un pont ou deux », « un temple ou deux », voilà à ses yeux un paysage transformé. Il fait bien ses analyses en terme d'*idées*, c'est-à-dire de lignes généralisées et plus ou moins expressives, mais on ne trouvera guère chez lui (quoi qu'en pense William Combe) cet ancien dieu du sentiment de la nature, le *genius loci*, *genius of the scene* ; l'atmosphère suggestive, cela n'est pas dans son rôle ; aussi, à l'encontre de ses prédécesseurs, est-il logiquement intrépide en *introduisant* un temple grec à l'occasion dans un paysage dont la ligne lui paraît devoir en bénéficier : le bandit, pour lui, n'est que ses oripeaux, et si son public était aussi sage, nul doute qu'il n'accordât qu'un épouvantail ferait tout aussi bien l'affaire.

C'est une forme superficielle et innocente d'art pour l'art, et qui marque profondément la petite littérature du temps : les romans de Mrs. Radcliffe et de ses congénères sont parsemés de paysages où le sentiment et l'atmosphère romantique sont sévèrement subordonnés aux règles de la composition pittoresque, et où l'expression appartient à la

(49) It might be cleared of difformities... we often observe the craggy points and summits of mountains not well formed ; and the mountain itself not exactly shaped. With these things, however, we must rest satisfied ; yet, sometimes, in smaller matters, a natural difformity may be done away. An awkward knoll on the foreground may offend, which art may remove or at least correct. It may remove also bushes and rough underwood. Further than that we dare not move — unless perhaps we wish to give the line of the lake a more pleasing sweep by paring away cautiously — very cautiously — here and there a little of the margin.

L'honnête recteur semble ici se parodier lui-même.

langue, ou si l'on veut au jargon, du pittoresque. En Angleterre, il ne se trouve point de génie pour féconder cette formule, point de Bernardin de Saint-Pierre pour donner de parfaits paysages à la plume.

Gilpin, par l'exercice, acquiert un modeste talent descriptif pour interpréter les impressions d'une sensibilité ainsi spécialisée. En voici de courts exemples :

.....The sky, under the influence of a bleak north wind, cold and overcast, is hung with blue or purple clouds, lowering over the horizon. If under that part of the atmosphere the distant forest appears to range, it is overspread with a deep blue or a purple tint from the reflection of the clouds, and makes a very picturesque appearance (50).

Malgré sa manie, il a donc vraiment appris à voir ; mais le bon recteur a un souci d'orthodoxie jusqu'en ces matières, qui le prive de cet avantage, et qui le rejette bien vite dans les généralisations banales :

And yet, I should be cautious in advising the painter to introduce it with that full strength in which he may sometimes perhaps observe it. The appearance of blue and purple trees, unless in very remote distance, offends : and though the artist may have authority from nature for his practice, yet, the spectator who is not versed in such effects may be displeased. Painting like poetry is intended to excite pleasure : and though the painter with this view should avoid such images as are trite and vulgar, yet he should seize those only which are easy and intelligible..... The painter therefore will do well to avoid every uncommun appearance in nature.

Notons enfin, et par parenthèse, l'absurdité implicite dans la confusion du paysage et du tableau de paysage, telle que la pratiquent Gilpin et ses pareils : le tableau est immuable d'où qu'il soit bien visible ; le paysage varie à chaque pas. Cette absurdité, les amateurs de jardins pittoresques n'ont qu'un moyen de la résoudre, c'est de donner une importance primordiale aux *points de vue*, points fixes desquels le paysage doit être jugé.

(50) Dans *Remarks on Forest - Scenery and other Woodland Views*.

5. — *Réaction associationniste. Alison.*

En 1790, paraissent des *Essays on the Nature and Principles of Taste*, par Archibald Alison. C'est le plus simplificateur de tous les esprits auxquels nous aurons affaire, sinon le moins ingénieux. Il bâtit une esthétique entière sur l'association des idées sous sa forme la plus simple : les objets, les apparences, etc..., qui nous touchent et nous paraissent beaux, le font parce qu'ils éveillent par quelque côté notre mémoire et au terme final notre affectivité ; les beaux paysages sont ceux que les poètes ont rendus touchants pour nous ; les belles formes dites plastiques sont celles qui éveillent en nous une sympathie inconsciente..... La théorie d'Alison est si simpliste qu'il me semble assez surprenant qu'on en fasse encore (historiquement au moins) quelque cas ; il est vrai qu'il y a une vertu dans la grande simplicité.

6. — *Uvedale Price. Le Pittoresque contre le Beau.  
Romantisme.*

Le Révérend Gilpin était plein de prudences ecclésiastiques et de doux compromis. Néanmoins, il marque le point où la doctrine pittoresque, raffinée, parvenue à l'état de dilettantisme savant, se sépare définitivement et tout à fait des banalités décevantes du jardin anglais. En 1794, Uvedale Price, esq., gentilhomme terrien du comté de Hereford, aimable homme et quelque peu philosophe en ses loisirs, publie un *Essay on the Picturesque as compared with the Sublime and the Beautiful ; and on the Use of Studying Pictures for the Purpose of improving Real Landscape*. Depuis qu'on les attaque au nom de Claude

Lorrain et de Salvator Rosa, les jardiniers de paysage ont appris à répliquer qu'un tableau n'est point une réalité, que les problèmes à résoudre et les fonctions à remplir sont dans les deux cas tout à fait différents, que leurs paysages, par exemple, ont besoin, comme on dit au théâtre, d'être praticables. Ils ont pour eux au moins l'apparence du bon sens. Price, donc, commence par justifier cette perpétuelle comparaison du spectacle de la nature aux tableaux de paysage. En ce qui concerne l'art du jardinier paysagiste, il se donne beau jeu, un peu aisément (c'est assez son habitude) : son principal adversaire est Humphrey Repton, qui va de château en château, colportant ses *livres rouges* où des séries de dessins recouverts d'un second dessin sur transparent, représentent les deux états : passé et présent (ou futur), des différents domaines embellis par son art. Il passe donc de lui-même, remarque Price triomphant, par l'intermédiaire d'une conception pictoriale — il allonge le cou sous la guillotine du pittoresque.

Le jardinier et son objection préliminaire étant écartés, il reste encore à justifier auprès des bons esprits la valeur de l'habitude de soumettre la nature au critérium de l'art. L'utilité, remarque Price, d'étudier les tableaux n'est pas seulement de nous faire connaître les combinaisons et les effets qui s'y trouvent, mais de nous guider par le moyen de leurs principes généraux de composition « dans notre recherche des variétés innombrables et négligées de la nature ; car, comme celui qui n'étudie que l'art seul aura un goût limité, ainsi, celui qui considère la nature seule aura le goût vague et indécis » (51). Le jardinier paysagiste devrait s'inspirer des grands principes du peintre, compo-

(51) *Essay*, p. 4.

tion générale, groupement des parties séparées, harmonie des teintes, unité de caractère, et même du principe essentiel de l'ampleur des jours et des ombres, avec ses effets. Rien de tout cela dans l'éternel polissage et la monotonie du parc *embelli* : à ne prendre que les arbres distribués en fades *bouquets*, « l'esprit de l'embellisseur serait choqué de voir ceux de Claude, quelques-uns tout à fait entourés, d'autres à demi cachés par des buissons et des taillis ; d'autres isolés, mais reliés par ces taillis, ou par des arbres détachés, à d'autres groupes de taille et de forme variées. Il faut enlever tout ce fouillis, nettoyer le sol, rendre le tout bien uni, bien aplani, que chaque groupe reste sur le gazon, parfaitement distinct et séparé... » (52).

Le singulier, c'est que pour avoir absorbé les leçons de Burke et par respect pour son autorité, comme par goût (le goût de son siècle) pour les notions pures et les entités multipliées, Price continue de croire qu'on fait de la beauté avec du poli et des variations graduelles, et d'admettre que les *embellisseurs* méritent leur nom. Mais cela ne l'inquiète pas : la beauté seule est tout à fait insipide, proclame-t-il fréquemment ; elle a besoin, pour plaire profondément, d'être relevée de quelque chose de tout à fait différent, de pittoresque. Entre Gilpin et Price, n'y aurait-il que la différence de l'adjectif *picturesque*, dans *picturesque beauty*, au substantif à majuscule, *The Picturesque* ? Ce serait quelque chose ; mais, en fait, la création du Pittoresque, à côté et au-dessus du beau avili, marque un progrès certain de l'esthétique romantique qui a commencé avec Burke.

Les embellisseurs, dit Price, négligent deux des sour-

ces les plus fécondes de plaisir : la première, la variété, « sans laquelle la beauté même cesse bientôt de plaire ; la seconde, l'*involution* (intricacy)... si liée et mêlée [à la variété] que l'une peut à peine exister sans l'autre » (53).

Il définit l'*involution* . « Cette disposition des objets qui les déroband en partie et les rendant incertains, excite et nourrit la curiosité » (54). Plus loin, nous lisons : « l'effet du pittoresque est la curiosité, qui maintient les fibres à leur pleine tension » (55) ; plus loin, ce passage plus précis : « Si nous prenons un objet unique aux lignes fluides, telle une colline du plus fin gazon avec des tertres doucement renflés, des monticules de toutes formes molles et onduleuses, quoique l'œil puisse s'y reposer avec plaisir, le tout se voit d'un coup et aucune curiosité ultérieure n'est excitée ; mais que ces tertres arrondis... se changent en caps hardis et brisés avec des rochers âpres et surplombants, qu'au lieu du gazon bien uni, il y ait des ajoncs, de la bruyère, des fougères, avec des espaces libres, des fragments de roc et de grosses pierres gisant en masses irrégulières, il est clair que le tout dans un cas peut être immédiatement saisi et que si vous le traversez dans toutes les directions, il ne peut guère survenir de nouveau ; tandis que dans l'autre, toute la composition change à tous les pas... quand le soleil brille là-dessus, chaque brisure est l'occasion de quelque lumière brillante opposée à une ombre soudaine. Toutes ces baies, tous ces creux, toutes ces fissures, invitent l'œil à pénétrer dans leurs retraites, et gardent sa curiosité en éveil, insatisfaite » (56).

(53) *Essay*, p. 25-26.

(54) *Ibid.*, p. 26.

(55) *Ibid.*, p. 105.

(56) *Ibid.*, pp. 141-142.

Bref le beau est l'objet d'une appréhension unique de parties en harmonie, perçues simultanément. Le pittoresque est l'objet de sensations successives. C'est une différence primordiale au point de vue esthétique, une des grandes séparations du beau classique et du romantique. On remarquera que Price au lieu de s'attacher au point de vue fixe d'où on mesure l'unité complexe de la composition se plaît à s'y mouvoir ; ainsi le besoin romantique de changement, de sensations renouvelées, fait sentir son progrès.

Lorrain, dont on opposait le pittoresque aux embellisseurs, se trouve maintenant opposé à l'esprit du pittoresque : il n'a point cet aiguillon irritant qui en est la caractéristique ; l'effet de ses tableaux a été exprimé dans la langue des connaisseurs : « *il riposo di Claudio* » ; il maintient les esprits dans une contemplation sereine ; cette sérénité, cette immobilisation dans une unité spirituelle, est, pour Price, le propre de la beauté. Son traitement des jours et des ombres est tout en transitions graduelles, « l'éclat est si diffusé sur la toile entière, si heureusement balancé, si patiné et adouci par cette atmosphère presque visible qui en pénètre toutes les parties, que rien ne saisit particulièrement le regard ; tout est splendeur, tout est lumineux, tout contribue au charme de l'harmonie » (57).

En face et par contraste, le pittoresque, c'est Rubens : ses tableaux « sont pleins des particularités et des accidents pittoresques de la nature, de contrastes frappants de forme, de couleur, de clair-obscur ; rayons de soleil fusant par une petite ouverture dans un bois sombre — arc-en-ciel contre un ciel orageux — effets de tonnerre et de foudre —

(57) *Essay*, p. 153.

torrents entraînant dans leurs flots des arbres déracinés, les cadavres des hommes et des animaux ; avec bien d'autres circonstances sublimes et pittoresques » (58).

Sublime et pittoresque ? Le pittoresque ne serait donc que le *sublime* visuel, un aspect de la catégorie romantique de Burke. On le dirait : Satan est expressément cité par notre auteur comme, de beau qu'il était, devenu pittoresque, une fois qu'il est flétri et sillonné par le crime et le souci. C'est par là que la théorie de Price est curieuse ; par tout ce romantisme visuel, dissimulé sous le détachement artistique : à Satan pittoresque s'oppose le caractère édénique de la belle nature. Milton, le Milton du Paradis avant la chute, est synonyme dans l'esprit de Price des beaux soirs d'or de Claude Lorrain, témoin cette belle description (59) qui oppose, à un hérissément rocheux, jauni et pittoresque, une clairière « ou vallon du plus doux gazon et de la plus belle verdure », « le sol de chaque côté se soulevant doucement en tertres avec d'autres clairières et retraites s'insinuant entre elles, le tout orné d'arbres à l'écorce la plus unie et la plus délicate, aux formes les plus gracieuses, mêlées de touffes d'arbustes verts et fleuris de toute sorte : toute cette végétation aussi luxuriante que si elle poussait dans le terreau, pourtant disposée en groupes aussi simples et négligés que ceux des forêts ; un chemin naturel menant l'œil parmi ces complications (intricacies) vers d'autres clairières et d'autres retraites. Imaginez un clair et paisible ruisseau coulant dans cette solitude sur un lit du plus blanc gravier ; ses rives parfois unies et planes, parfois découpées et variant de hauteur et

(58) *Essay*, p. 152..

(59) *A letter to Humphrey Repton Esq.*

de forme, par endroits même abruptes, laissant la terre à nu ; mais toute rudesse cachée par des touffes de fleurs, des plantes rampantes, d'autres basses, pendantes au-dessus de l'eau claire ; les teintes brisées du sol vues à travers les rameaux comme à travers un voile, et donnant juste chaleur et variété aux reflets. Imaginez que bientôt après, ce ruisseau, selon la belle image de Milton,

..... spread  
Into a liquid plain, then stood unmoved  
Pure as the expanse of heaven.

Que sur ce lac, par endroits, les arbres les plus agréables de forme et de feuillage étendent leurs branches, tandis que la vigne, le chèvrefeuille et autres plantes grimpantes pendent en lâches festons presque jusqu'à l'eau... », etc... — Qui ne sent que c'est l'excessive, trop simple, trop honnête, trop peu perverse séduction de ce paradis qui le sépare le plus efficacement du type *pittoresque* dont Price l'a comme par gageure rapproché jusqu'à la limite par les caractères, communs aux deux, de la variété et de l'*involution* ?

Le pittoresque n'est pourtant point le sublime : Satan est pittoresque, mais c'est comme le lion, et le lion l'est plus que la lionne, encore qu'il ne soit pas plus féroce ; mais il a la crinière. Un temple grec en ruines est pittoresque, tandis qu'intact il était beau ; mais il est pittoresque comme une grange, comme une mesure, comme un moulin — objet pittoresque entre tous, « telle est l'extrême involution des roues et du boisage ; telle la singulière variété de formes, de clair-obscur, de mousse et de taches de vétusté faites par l'humidité constante, de plantes jaillies des rudes jointures des pierres... » — le gothique est éminemment pittoresque (mais Burke n'avait pas su le trouver

sublime), par son « apparence de confusion et d'irrégularité splendides ». Le pittoresque n'a pas besoin de grandes dimensions ; pour lui, le chemin creux est équivalent aux profonds ravins, qui lui ajoutent le sublime. L'infinité lui est contraire. Il est affaire, non d'objets matériels ayant, plus ou moins déguisée, une valeur morale, de symboles — mais de sensations ou de perceptions se suffisant à peu près à elles-mêmes, n'ayant besoin tout au plus que d'analogies évidentes et faciles pour compléter leur tonalité émotive, et n'agissant sur la sensibilité que par les sens (plus ou moins cultivés) directement, superficiellement ; au lieu que les vrais symboles sont capables d'action à plusieurs niveaux, et passent par l'imagination pour toucher à fond la sensibilité. Tout cela se découvre dans l'exemple du chemin creux opposé au ravin, ou dans la connotation du Satan pittoresque. Il n'est pas affaire d'émotions essentielles. Bref, il se rattache à la sensibilité (pour ne pas dire la sensualité) romantique, plus qu'aux sublimations de cette sensualité en *sentiments* romantiques.

Le pittoresque est, aux yeux de Price, affaire de toutes les sensations ; et il y a de la musique pittoresque qui agit sur l'esprit tout à fait comme les spectacles pittoresques (60). Si l'on songe au rôle que joue la recherche de la sensation renouvelée, aiguë, successive, dans l'esthétique plus ou moins consciente du romantisme, on verra pourquoi j'ai nommé romantisme visuel (romantisme sensible, si l'on veut tenir compte de cette musique pittoresque, dont il ne s'occupe pas) le pittoresque de Price.

C'est un préromantisme ; comme les préromantiques, Price est une âme partagée. Écoutons-le proclamer avec

(60) Price doit cette idée à Burke qui (Cf. supra) avait affirmé l'incompatibilité de la vivacité avec le beau musical.

insistance que le laid peut fort souvent être pittoresque. S'il était romantique, peut-être oserait-il proclamer que *le beau c'est le laid*, et l'harmonie serait rétablie dans son âme, avec l'unité de plaisir esthétique.

Voilà, selon moi, le sens, je dirais presque le sens involontaire de la théorie de Price, et la part de réalité qu'elle exprime : mais le *système*, en tant que tel, ne se tient pas. Il vaut mieux, je crois, ne pas discuter en les confrontant aux idées présentes ces esthétiques lointaines, enfances de ce genre de spéculation. Mais les contradictions *intérieures* sont des marques d'infériorité absolue et non pas relatives ; elles ne manquent pas ici et donnent prise à un ridicule qui n'est que trop facile. Tout d'abord, remarquons que Price achève l'abaissement du *Beau*, commencé par Burke, de telle sorte que l'emploi du mot par lui devient, on s'en rend compte, entièrement vide, et manifeste une espèce de psittacisme. Rien de purement *beau* ne saurait se suffire, suffire à l'esprit, étant nécessairement insipide : les joues d'une femme sont belles, mais heureusement, son nez est pittoresque, et ses cheveux. Le paysage édénique cité plus haut était du beau tout mêlé de pittoresque ; le beau pur, cet homme dédaigneux ou généreux l'abandonne aux fantoches du jardin paysagiste, aux Humphrey Repton. Claude Lorrain est, pour ainsi dire, l'épreuve de la confusion qui doit être quelque part. Tantôt, il est opposé au pittoresque, tantôt cité comme modèle de l'union du beau au pittoresque : Price, parlant de la difficulté d'unir la largeur du clair-obscur à la splendide variété et au caractère accusé de la nature, citera comme exemple de peintres qui y ont réussi, Claude, Teniers, Steen, Ostade et Dou — il a constamment parlé de l'esprit du pittoresque, tel qu'il le trouve chez Rubens comme d'un

esprit de contraste, opposé à la recherche de l'harmonie chez un Lorrain. Il a, aussi constamment, opposé les teintes sombres du pittoresque — teintes automnales, mousses, vieux arbres, — aux teintes claires et fraîches du beau. Or, s'en expliquant spécialement, il remarque que « la qualité la plus essentielle d'un tableau est de faire un tout : quelque belles que des couleurs particulières puissent être — et gais et brillants les jours — s'il manque le principe d'union, la largeur, l'harmonie, elles ne feront pas un tout. « C'est parce qu'ils joignent ce principe d'harmonie à la richesse, à la profondeur et à la chaleur des teintes que les charmes décrépits de l'automne triomphent souvent dans l'œil du peintre des beautés fraîches et florissantes du printemps » : supériorité de la plus grande variété, jointe à la plus parfaite harmonie, sur une froide monotonie (61).

Les fleurs du printemps pèchent par leur « trop distincte et splendide variété ». « La fraîcheur constitue la ligne de séparation la plus nette entre le beau et le pittoresque dans le coloris ». Le coloris vénitien est le type du coloris pittoresque « étant formé sur les teintes profondes et chaudes de l'automne, non sur les couleurs fraîches et délicates du printemps » (62). Cette teinte dorée de l'automne ne vient pas seulement de la végétation, mais de l'atmosphère, du clair-obscur plus large, de la chaude brume. Bref, voilà l'unité de ton devenue principe de ce pittoresque qui était supposé vivre de contraste. On se rappellera quel soin Price avait pris en peignant un *beau* paysage, un paysage digne du Lorrain, pour l'opposer à un pittoresque, de souligner la fraîcheur de ses verdure ; mais par mégarde, indiquant ensuite l'éclairage qui lui conve-

(61) *Essay*, p. 186.

(62) *Ibid.* pp. 189, 196, 197.

nait le mieux, il nomme le couchant ou le crépuscule : heures chères à Lorrain, comme la chaude brume, mais qu'y devient la *fraîcheur* des teintes ?

Il est inutile de poursuivre ; d'après les seuls témoignages intérieurs on pourrait pressentir que Price est inconsciemment embarrassé de la nécessité d'identifier deux points de vue différents, quoiqu'ils se soient très aidés l'un l'autre : le point de vue plastique, artiste ; et le point de vue romantique ou semi-romantique avec son émotivité perverse.

7. — *Knight. THE LANDSCAPE. Rationalisation du Pittoresque. Impressionnisme.*

En cette même année 1794, qui voyait paraître les *Essays on the Picturesque*, Knight publiait *The Landscape*, poème didactique en trois chants. Ce rationaliste fantaisiste se croyait poète et chargeait des chaînes du rythme, de boulets rimés, l'expression de sa pensée — suivant l'exemple de William Mason et de son *English Garden*. Les notes, qui sont en prose, et, dans la première édition, principalement consacrées à des digressions sur le génie grec, sont de faible secours au sujet. Ainsi, *The Landscape* reste dans les généralités, et permet seulement de se rendre compte des idées dominantes de l'auteur.

Mr Hussey a nommé Price et Knight les *impressionnistes de 1794* (63). Il m'a toujours paru que le nom n'allait bien qu'à Knight. Price ne parle pas moins souvent d'ombres, de jours, de clair-obscur, mais on sent constamment qu'il attribue à ces effets un sens dramatique. Knight, maudissant Brown (64), meagre genius of the bare and bald,

(63) Hussey, *The Picturesque*, p. 160.

(64) *Capability* (possibilités) — Brown, ainsi nommé parce que

grâce à qui on a vu

Each secret haunt and deep recess displayed,  
And intricacy banished with its shade (65),

maudissant Brown, qui

First taught the walk in formal spires to move,  
And from their haunts the secret Dryads drove (66),

paraît parler la même langue ; mais on croit surprendre  
quelque chose de plus intime à ses soupirs après l'ombre  
et le frais, à son désir de

From the cavern view the noontide beam  
Dance on the rippling of a lucid stream (67),

d'être

Where midst scatter'd trees, the op'ning glade  
Admits the well-mix'd tints of light and shade (68),

Where semi-lights with semi-shadows join  
And quiv'ring play in harmony divine (69).

Une note à ces derniers vers lui mérite certainement  
le titre de pré-impressionniste en un temps où les plus  
dévoués paysagistes ne pratiquaient guère le plein air :

Ces beaux effets de soleil brillant entre les arbres penchés  
sur l'eau ont rarement eu l'attention des artistes ; et jamais  
aucun n'a tenté de les reproduire, que je sache, sinon Claude.  
La pratique de nos étudiants en peinture de paysage, qui se  
contentent de minces esquisses d'après nature et les finissent  
à l'atelier, doit être efficace pour les empêcher d'exceller en  
cet art, qui consiste dans le talent d'*imiter les couleurs plutôt  
que les formes*. S'ils préparaient leurs dessins à l'atelier et  
mettaient le clair-obscur et le coloris d'après nature, leur  
mode d'étude serait beaucoup plus raisonnable et profitable.

partout où il était mandé, il ne manquait pas de s'écrier  
en arrivant : il y a dans votre parc de grandes possibili-  
tés. C'est le même qui, contemplant avec émerveillement  
une de ses propres rivières, s'écriait : Tamise, Tamise, tu  
ne me pardonneras jamais !

(65) Landscape, I, 281.

(66) *Id.*, I, 289.

(67) *Id.*, I, 321.

(68) *Id.*, I, 325.

(69) *Id.*, II, 105.

Il ne se contredit pas en écrivant :

'Tis form, not magnitude adorns the scene.

car on entend bien qu'il traduit les formes en termes de jours et d'ombres ; il est seulement à craindre qu'il ne pousse à l'excès l'opinion commune à toute la confrérie pittoresque sur le peu d'importance de la taille ; selon lui, il n'y a pas au Niagara

Such true *sublimity* displayed  
As in rich Tibur's broken, wild cascade.

Il annexe à la beauté pittoresque la sublimité même de la nature, et la réduit à une question de formes, de jours et d'ombres. Il refuse gaillardement de prendre en considération l'effet que la dimension, l'ampleur, l'immensité même ont sur l'imagination (70).

Cette insouciance des dimensions, chez Knight, est un mode d'indifférence à l'espace et aux volumes qu'il enferme : la punition de cette attitude *artiste*, de cet attachement à la sensation visuelle pure et à son élaboration sur la toile, sera de lui faire rétrécir le champ et la signification de l'art même qu'il aime le plus, et négliger, justement, l'importance pictoriale du volume.

Cependant, appuyé au génie grec, un principe intellectuel, un principe d'ordre, d'ailleurs très vague, corrige ce goût, cette recherche passive, si l'on peut dire, des accidents visuels de la nature. Le *genius loci*, le *caractère* du site (*scene*) naturel, est une vieille notion du siècle. Knight lui donne un sens plus précis, moins associatif et moins moral ; il le fonde avec la corrélation, l'accord secret

(70) Effet que Chateaubriand va bientôt utiliser si admirablement, prolongeant son paysage d'Amérique nocturne jusqu'au lointain Niagara « à travers les forêts solitaires », par on ne sait quelle suggestion de creux, de vide énorme et sonore.

dés parties entre elles et avec le tout, accord presque nécessaire, qu'on observe dès la nature inanimée et qui subsiste dans les rapports les plus simples et primitifs de l'humanité avec elle ; et il l'oppose au système de lignes artificiel et grossièrement imitatif des embellisseurs :

..... Nature still irregular and free  
Acts not by lines, but *general sympathy* :

La ligne *serpentine* n'est pas en soi plus *naturelle* que la ligne droite ; un sentier dans le lieu le plus sauvage sera aussi direct que possible en tenant compte de la facilité du sol, droit sur le plat (comme il devrait être sur une pelouse), et dans les lieux accidentés, suivant une ligne de moindre résistance :

Let your easy path spontaneous flow ;  
With no affected turn or artful bend,  
To lead you round, still further from the end,  
For, as the principle of taste is sense,  
Whatever is void of meaning gives offence (71).

Un des problèmes de l'agencement des parcs pittoresques a été, pendant toute cette période, celui de la relation de la maison ou château, et de son cadre ; faut-il disposer le paysage autour de la maison pour être vu de là, ou faut-il disposer la maison pour être vue dans le paysage ? Knight donne dans *The Landscape* une réponse qu'il précisera plus tard : la maison, comme le premier l'a compris Vanbrugh, est partie du paysage ; on verra :

Bursting from some deep embower'd shade,  
Some narrow valley, or some op'ning glade,  
Well mix'd and blended with the scene you show,  
The stately mansion rising to the view  
.....  
A mere component part of what you see (72).

(71) III, 54 sqq.

(72) III, 215 sqq. Mr. Hussey écrit (op. cit. 181) : « Maintenant [en 1805] il avait changé de position. *Tandis que dans*

\* Il faudra donc qu'elle ait des caractères différents de ceux d'une maison de ville, qu'elle soit, par une savante irrégularité, adaptée à celle de la nature environnante.

Insoucieux qu'il est de l'imitation naïve et, pour ainsi dire, abstraite de la nature, que présente le jardin anglais moyen, éprouvant assez peu le *sentiment* de la nature et rebelle au sentimentalisme des chemins sinueux, ayant aussi, par tempérament, le goût des positions hardies, des attitudes paradoxales, Knight se découvre peu à peu indifférent aux prestiges du nouveau goût, et maudit ses éternelles et plates verdure. Il y avait longtemps que les vénérables avenues avaient des défenseurs, mais Knight fut le premier qui osât regretter le style, autour de la maison, des vieux *jardins italiens*, et prier le ciel

Again the moss - grown terraces to raise,  
And spread the labyrinth's perplexing maze,  
Replace in even lines the ductile yew,  
And plant again the ancient avenue.

.....  
Some varied tints and forms would intervene  
To break this uniform eternal green.

Il faisait preuve d'une vraie et personnelle sensibilité en appréciant la couleur et le relief de ces vieux murs,

.....mellowd into harmony by time,  
O'er which fantastic creepers used to climb,

de ces hautes terrasses

Or rich balustrade  
'Midst sculptured founts and vases that diffuse  
In shapes fantastic their concordant hues.

Il fallait un esprit clair et décidé, et peut-être un œil impressionniste en effet pour s'apercevoir que le haut mur d'une terrasse et les diverses verdure qui s'y opposent

« *The Landscape* » il avait considéré le jardin architectural comme premier plan des vues qu'on avait de la maison, dans l'*Inquiry* il résolut que, etc... ». On voit ce qu'il faut en penser.

pouvaient avoir le même charme de *vrai* pittoresque que la paroi d'une carrière. Price ne s'en aperçut qu'après Knight (73).

8. — *La Querelle du Pittoresque.*

Knight ne goûta point l'essai de Price et l'opposition du pittoresque au beau ; une seconde édition de *The Landscape* lui fournit l'occasion d'une longue note où il protestait vigoureusement contre ce partage, ou plutôt la manière dont il était fait : Le pittoresque — telle est sa position — est l'espèce de beauté qui appartient exclusivement au sens de la vue ou à l'imagination guidée par ce sens. Price a fait grand cas, — admettant d'autre part que la beauté sensible fût question de poli, de variation graduelle, etc..., — de la rudesse et des aspérités des *objets pittoresques*. Knight s'attache ingénieusement à démontrer que cette opposition est fausse et tient à nos habitudes de perception par lesquelles les données des différents sens deviennent, en apparence, équivalentes, celles qui viendraient du toucher se substituant automatiquement à celles qui viennent de la vue : « L'œil sans assistance ne perçoit que de la lumière diversement graduée et modifiée » : c'est la théorie de la vision de Berkeley, et elle joue un rôle essentiel dans l'esthétique pittoresque de Knight :

« Comme l'œil a appris par habitude à percevoir la forme aussi instantanément que la couleur, nous appliquons perpétuellement des termes convenables au toucher à des objets de vision..... »

(73) Mr. Hussey qui le donne constamment comme pionnier de la réaction formaliste (cf. notamment *The Picturesque*, 179-180) ne cite là-dessus qu'un ouvrage de 1798 où il suit clairement l'impulsion donnée par Knight (*On decorations near the House*).

Ainsi :

D'une pièce d'eau tranquille et claire entourée de rives tondues et reflétant des bâtiments blancs ou autres objets brillants qui se trouvent auprès, nous disons qu'elle est unie parce que nous percevons que sa surface est unie, quoique l'impression produite sur l'œil par tous ces reflets crus et heurtés, soit analogue à celle qu'une surface rude produit sur le toucher.... De même, d'un ruisseau agité coulant entre des rives brisées et couvertes de roseaux, et reflétant indistinctement le feuillage mobile suspendu au-dessus, nous dirons que la surface en est rude, parce que nous savons par observation habituelle que l'impression qu'il ferait au toucher est l'effet d'une surface inégale, cependant que notre impression visuelle est toute de douceur et d'harmonie ; analogue à ce qu'une surface qui joindrait le charme du plus parfait poli à la variété la plus nuancée serait au toucher.

Il en est de même des sempiternels *animaux pittoresques*, ânes, vieux chevaux, etc... : « La robe des animaux à poil rude et hirsute, en absorbant une partie de la lumière, et en en adoucissant une partie par un mélange d'ombres tendres, la relie et la fond avec celle qui émane des objets environnants », et agit sur l'œil comme sur le toucher une surface onduleuse et doucement variée. Il en est de même des pâtures opposées aux pelouses, des forêts comparées aux parcs, des ruines.

C'est, pour son temps, une curieuse analyse, du point de vue *artiste*, de la lumière, de ses variations dans les choses, et de ses effets sur l'œil humain. Knight s'efforce de déterminer le ressort d'un plaisir visuel purement physique (car il ne considère ici que ce qu'on pourrait appeler la *sensation du beau*, sensation, qui clairement dissociée et spécialisée, est exploitée, cultivée, développée par l'art). Entre la monotonie d'une surface trop unie et l'irritation désagréable produite par des couleurs trop crues et contrastées, ou par une surface « si pointue et si inégale qu'elle produit une impression trop forte, trop variée pour l'organe du sens », il le trouve, ce plaisir, produit par une

*plaisante moyenne d'irritation plaisante* (grateful medium of grateful irritation). C'est, nous pouvons l'imaginer, aux deux extrémités de cette moyenne qu'il placerait les sensibilités visuelles de Lorrain et de Salvator, tirés en sens contraire par les besoins d'une suggestion psychologique et sensuelle différente, mais pourtant maintenus par les besoins de leur art dans les limites du même territoire — du territoire *pittoresque*.

Ce plaisir *sensible*, ce sentiment du beau, produit par les objets de vision causant cette irritation moyenne, nous l'appelons beauté pittoresque, parce que la peinture, en imitant les qualités visibles seules, la dissocie des impressions d'autres sens avec lesquels elle peut être combinée, et qui, si elles ont un effet plus fort, soit de plaisir, soit de dégoût, en triompheraient. La peinture nous aide donc à faire cette dissociation, à en prendre l'habitude : les artistes hollandais font de beaux tableaux d'objets répugnants, tout simplement parce qu'ils ont d'abord, eux-mêmes, fait abstraction des circonstances répugnantes qui n'ont rien à faire avec la vision ; nous faisons aisément en face de la représentation ce qu'ils ont fait (et ce que nous apprenons à faire) en face de l'objet même. La beauté pittoresque est donc, au premier chef, une beauté produite par des sensations spécialisées, dissociées des objets qui les fournissent et associées suivant d'autres lois ; beauté liée à l'existence de l'art de la peinture.

Inversement, « des propriétés plaisantes aux autres sens existent souvent dans des objets désagréables ou indifférents à l'œil, et font une impression si forte que ceux qui ne cherchent qu'un plaisir général confondent leurs sensations, et imaginent une chose belle (entendez, visuellement), parce qu'elle leur donne un plaisir d'autre espè-

ce ». Knight le reconnaît volontiers, la fraîcheur d'un jeune gazon et d'une eau limpide, « quelque contraire au beau pittoresque et déplaisant au sens visuel que puisse être leur arrangement dans les jardins modernes, sont des choses si douces à la nature de l'homme qu'il est impossible de les rendre entièrement désagréables ».

Un phénomène de dissociation (et de culture spécialisée) est au fond de la beauté pittoresque simple ; des phénomènes d'association sont au-dessous du pittoresque romantique et des mille espèces de beauté transmises par la vue, mais autres que la primitive beauté de sensation : telle est sur ce point et sous sa première forme la conception de Knight. Avec son œil d'artiste, il a eu le mérite de s'apercevoir qu'il nous restait extraordinairement peu de sensations pures, pour en avoir trop eu, les avoir trop combinées en perceptions où ne surnagent que les sensations fortes, ou soutenues les unes par les autres ; d'où vient que sont si souvent étouffées ou contaminées les sensations de plaisir visuel qu'il s'est efforcé de déterminer.

Price n'est point du tout convaincu : un philosophe amateur tient à son système tout comme un professionnel, et sait se montrer plus insensible encore à la dialectique. Price riposte donc par un *Dialogue on the Distinct Characters of the Picturesque and the Beautiful, in answer to the Objections of Mr. Knight* (74).

Le dialogue de Price est à trois personnages, l'un représentant l'auteur, l'autre Knight, le troisième un philistin, un profane sans opinions, qui doit départager les deux autres par son bon sens. L'ouvrage est amusant ; le plus

(74) 1801 ; « Prefaced by an introductory essay on Beauty, with Remarks on the ideas of Sir Joshua Reynolds and Mr. Burke upon that subject ».

souvent, sans le vouloir, par sa naïveté pareille à celle d'une ancienne estampe en couleurs ; par le jeu de la petite Providence des dialogues, la Providence d'*Emile* (mais renforcée) qui envoie les incidents et les accidents à point nommé, en rapide succession, pour être l'aliment du discours ; par la bizarrerie des illustrations qui viennent au secours du système ; — parfois, avec intention, car Knight prête à rire au commun lecteur, comme tous ceux qui vont contre les idées communes. Ainsi, comme ils viennent de rencontrer de beaux chevaux à luisant pelage, et que Howard-Knight a exposé sa doctrine sur le contraste entre la sensation visuelle pure et l'impression tactile, le philistin remarque, avec toute la force ironique de la fausse naïveté : « Je m'aperçois donc que ces chevaux et ces bestiaux ont sur mon œil un effet rude et irritant que je n'aurais jamais soupçonné ». Comme dialectique, cela ne va pas loin. Et le dialogue reproduit tout-à-fait les faiblesses de pensée de l'*Essay*. La beauté et le pittoresque de Price sont bornés, fixés définitivement, incapables d'élasticité. Les trois héros considèrent un tableau de l'intérieur de Saint-Pierre dans toute sa gloire. Saint-Pierre en ruines — les armées françaises sont bien capables du crime — serait plus pittoresque. Serait-il plus beau ? s'enquiert finement Hamilton-Price, car il est ancré à son verbalisme : le beau, notion fort pauvre en compréhension, comme nous l'avons vu, est en même temps d'un effet absolu et universel en extension ; d'autre part les objets sont des substances et non des causes de sensations. Saint-Pierre est ; Saint-Pierre intact est un bel objet, peu pittoresque ; Saint-Pierre à demi détruit deviendrait un *objet pittoresque* ; le pittoresque n'est donc point le beau ; après cela,

on sent que Price ne continue le dialogue que par courtoisie.

Le point de vue de Knight là-dessus marque un certain et grand progrès : dire que le beau n'est pas dans l'objet perçu, mais dans le percevant, est une évidence, et une contradiction surtout verbale. Mais suivent des conséquences fort tangibles, et d'importance : la beauté attribuée à un objet n'est plus la notion unique qu'elle paraissait nécessairement être lorsqu'elle était tenue pour indissoluble de l'objet : soit que l'objet varie pour nos sens, soit que nous changions en face de lui, nous en éprouvons des impressions bien différentes, et également sources d'émotions esthétiques, de beauté. La notion de beauté devenue nettement subjective, sa vieille allure d'entité bien délimitée disparaît, et le besoin de fabriquer d'autres entités pour la compléter, du même coup. Knight allait bientôt revenir sur tout cela.

Pour Price, le beau doit être universellement perçu par une espèce de sens commun à tous les hommes (comme le bon sens de Descartes) et il est d'autant plus le beau qu'il est plus évident et plus facile à percevoir ; en face du beau, point de philistins, même parmi trois promeneurs britanniques. Le pittoresque serait le beau des artistes. En fait, tout le dialogue confirme que pour un esprit peu clair et tout engagé dans les idées reçues, le pittoresque est surtout l'étiquette de contrebande du Beau romantique. Le Beau pittoresque, c'est le beau irrégulier : « S'il y a des irrégularités marquées dans les traits combinés aux qualités de la beauté, la combinaison sera souvent d'une variété sauvage et d'un piquant plus attrayants que le beau d'espèce plus pure et sans mélange ; mais la différence est manifeste », ,

Il n'y a qu'à mettre un contenu solide sous ce terme d'irrégularité ; la promenade le fait : les trois amis rencontrent d'abord, sur une lande, près d'uneasure en ruines, dans un coin sombre, des bohémiens, accroupis autour d'un feu presque éteint dont la faible lueur laisse voir les visages bistrés et les barbes noires et emmêlées : « Un vieux bohémien était debout sur le seuil, son visage exprimant bien sa triple occupation de mendiant, de voleur et de diseur de bonne aventure » (75). Des ânes éreintés, chargés de guenilles et de vieilleries, un chêne foudroyé, un clair-obscur tragique ; c'est bien du pittoresque romantique de Salvator qu'il s'agit. Et voici le bandit : « Quel nez singulièrement formé il a, et de quelle taille ! quels sourcils ! Comme... ses cheveux, noir corbeau, lui tombent sur les yeux, quel regard sombre et plein de desseins ! Puis ce chapeau... qu'il portait de côté, et cette espèce de manteau dont il se drapait comme pour cacher quelque arme ». On sent bien que si Price avait l'imagination littéraire, il ne se contenterait pas de préparer si parfaitement le cadre pour ces brigands à la Schiller — ou au moins à la Radcliffe. Les promeneurs arrivent à une maison de pasteur, propre, nette, fleurie, mais maintes fois modifiée et augmentée depuis son état primitif, par le besoin ou la fantaisie de l'occupant, et présentant « toutes sortes de saillies, de fenêtres et de cheminées de formes variées, de pièces dans des soins singuliers, de toits se croisant en toutes directions » (76). Là encore, et dans les maisons pittoresques *en vrai* qui furent construites nombreuses à cette époque-là (et bien après), on aperçoit le double aspect romantique et pittoresque, sensuel et sensible, émo-

(75) *Dialogue*, p. 102 sqq.

(76) *Id.*, p. 127 sqq.

tif et visuel, de l'*irrégularité* appréciée. Bien mieux, voici la fille du pasteur. « Elle est droite comme ces murs, mais ses traits ont quelque chose de la même irrégularité, et ses yeux ont quelque tendance à croiser leurs regards, comme les toits du vieux presbytère ». Où pourrait mener le pittoresque, si ses adeptes étaient moins innocents ? cette beauté louche, on songe à ce qu'elle deviendra, à quelles perversités elle s'alliera, pour Joseph Delorme (77) et bien plus pour Baudelaire.

Price, lui, se tourne vers le passé, et cherche des autorités. L'une, singulièrement lointaine, mais fort à propos, est celle de Marc-Aurèle, qui a remarqué les qualités pictoriales des figues trop mûres, des olives éclatées et près de se corrompre, du sourcil saillant des lions, de l'écume du sanglier — « tout cela, sans être beau à regarder, ayant pourtant un effet ornemental et séduisant » (78). Ce qui prouve que bien avant Price on pouvait avoir l'esprit partagé entre une conception idéaliste, orthodoxe et *classique*, de la beauté, et un mélange de sens artistique et de sensibilité romantique.

L'autre autorité est Erasme, qui remarque : « quae natura deformia sunt plus habent et artis et voluptatis in fabula » (79), citation fort révélatrice quant à la position de Price, car ici, le bout de l'oreille (pour ne pas dire de la corne satanique) du romantisme, passe perceptiblement : le beau, c'est le laid ; le pittoresque, c'est le romantique visuel.

---

(77) Cf. Sainte-Beuve :

Moi j'aime en deux beaux yeux un sourire un peu louche  
(« Sonnet », Joseph Delorme, éd. 1845, p. 122).

(78) *Dialogue*, p. 191 sqq.

(79) *Id.* p. 119.

### III - L'Esthétique de Richard Payne Knight

---

#### 1. — *Beauté visuelle.*

L'*Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, que Knight publia en 1805, rassemble et resserre ses opinions sur l'esthétique du pittoresque, qui se trouvent sévèrement contenues par une conception très intellectuelle des arts, plastiques et autres. C'est de ce curieux essai d'esthétique, aujourd'hui oublié, que nous nous occuperons maintenant.

Le livre, qui est plein de l'atmosphère de la psychologie empirique anglaise suit un plan familier aux ouvrages de psychologie, et rattache ses considérations esthétiques au caractère des sensations, des *idées* associées, de l'imagination, du jugement, des passions ; plan extérieur à l'esthétique, superficiel et commode. Je ne m'astreindrai pas à le suivre dans cette analyse : nous considérerons d'abord les arts plastiques qui sont plus nettement du ressort de Knight ; puis les différentes formes de représentation et d'expression poétique, sur lesquelles il a encore beaucoup de remarques ingénieuses.

Comme le faisaient pressentir ses écrits antérieurs, Knight s'attache à distinguer pour chaque sens la sensation de la perception, puis à rechercher quel plaisir de sensation est le plus proprement esthétique. Il passe brièvement, non seulement sur le goût et le toucher, mais même sur l'ouïe, parlant à peine de la musique ; quant

aux rapports de la poésie et de la sensation musicale, qu'il touche ici, nous les retrouverons. C'est à la sensation visuelle qu'il s'attache, considérant que le plaisir de sensation afférent, qui provient de sources analogues à celles qui jouent pour les autres sens, « qui est une irritation modérée et variée du nerf optique », joue ici un rôle plus important :

Les couleurs, aussi bien que les sons et les saveurs, sont plus plaisantes, quand elles sont harmonieusement mêlées et graduées que si elles sont distinctes et uniformes. A la vérité, elles sont presque toujours graduées et brisées dans la nature ; car même si un objet est tout entier de la même couleur, à moins qu'il ne présente une surface égale à un égal degré de lumière, elle sera... diversifiée à l'œil par toutes les saillies, indentations, courbes ou angles de sa forme (1).

La beauté *visible*, la beauté appréciable par l'œil — et qui ne sera pas pour cela universellement sentie, car la sensation visuelle s'efface communément dans l'ensemble perceptif — sera donc faite de « combinaisons harmonieuses et pourtant brillantes et contrastées de lumières, d'ombres, de couleurs ; mêlées, mais non confondues, brisées et massées, mais non tranchées ; et ce n'est pas particulièrement dans les lignes droites ou courbes, les effilements ou les spirales, la plus ou moins grande longueur, la petitesse ou la grandeur des objets qu'il faut chercher cette beauté, mais là où se déploient aux yeux l'involution des parties, la variété des teintes et des surfaces ».

Ce sont là, en somme, les qualités pittoresques, caractérisant les *objets pittoresques* de Price, mais nullement exclusives d'autre beauté ; seulement, la peinture, « dans ses imitations d'objets plaisants à l'œil mais autrement désagréables, ne garde que les qualités plaisantes, de sorte

(1) P. 62.

que nous sommes charmés de la copie quand nous nous détournerions peut-être avec horreur et dégoût de l'original ». Price, donc, tend à confondre deux séries de caractères : ceux, d'apparence, par lesquels les objets pittoresques sont pittoresques et beaux ; ceux, qualités dites réelles, par lesquels ces objets sont contraires à la perfection, à la plénitude qui fait partie de notre concept de beauté dans les objets. On remarque plus particulièrement la beauté visuelle de ces objets-là, ils séduisent plus les peintres et les amateurs, tout simplement parce que le caractère pittoresque y fait contraste vigoureux avec la conception courante (2). Mais la liaison des deux séries de caractères, pour Knight, est accidentelle.

En ce qui concerne la *beauté perceptible à l'œil*, un épagneul d'eau de l'espèce que Weenix a si souvent peinte..... me semble un plus bel animal encore que le zèbre ; ou peut-être qu'aucun au monde ; car son long poil bouclé donne plus de jeu et de variété au clair-obscur, et les couleurs, brun et blanc, dont ce poil se nuance, sont distribuées en masses irrégulières au lieu de bandes régulières ; et l'irrégularité est certainement un ingrédient de la beauté en ce qu'elle touche les seuls organes des sens ; d'où vient que les peintres se complaisent non seulement aux arbres, mais aux bâtiments irréguliers, et à ces bâtiments mêlés aux arbres ; qui donnent plus de variété de teintes, un jeu plus abondant de jours et d'ombres, qu'aucune combinaison régulière de parties ne saurait produire (3).

Knight combat la catégorisation du pittoresque et substitue le plus possible à la notion d'objets pittoresques celle de vision pittoresque ; l'apparence visuelle des objets n'a rien de permanent ; mais au contraire, entre objets tout différents, il y a des équivalences : la lumière des chan-

(2) Knight passe trop aisément sur cette question du *contraste* dans l'objet pittoresque entre l'attrait de la couleur et la répulsion d'autres caractères. Cette opposition même est un piquant assez *romantique* qui se mêle au plaisir esthétique procuré.

(3) P. 85.

delles : « le clair de lune, le crépuscule, fondent tout en une douce teinte ; dont l'influence créatrice d'harmonie donne aux choses les plus désagréablement brillantes, voyantes et crues, une beauté riche, splendide et chaude. Rembrandt semble avoir fait tous ses paysages au crépuscule et ne s'être pas donné de peine dans le choix de ses sujets. De grandes plaines au mouvement aride, des tourbières ou des jachères, coupées de rangées d'arbres târds, de canaux droits, de monticules et de fossés, sont si mêlées et fondues par cette lumière... qu'elles produisent les plus beaux effets ; pourtant, si elles étaient vues ou représentées dans l'éclat du soleil de midi, elles seraient fort laides et déplaisantes. C'est l'influence de la même sorte de lumière, ou de celle des chandelles, qui donne des tons si chauds, si riches, si splendides, aux gemmes, aux brocards, aux tissus dans ses tableaux » (4).

Voilà le premier point de la doctrine ; il y a un premier ordre de plaisir pittoresque dû aux sensations visuelles brutes organisées entre elles, mais non intégrées dans un ensemble psychologique. De la sensation, nous passons maintenant aux *idées*, aux représentations mentales et à leurs associations. La sensation ne va pas loin. « Tout raffinement de goût... dans les arts libéraux, provient au premier chef de cette faculté de perception améliorée » (5) (*improved perception*) : c'est le terme utile dont Knight dénomme l'apport à la perception esthétique de l'habitude de l'analyse, et de la sensibilité acquise à des nuances devenues significatives, toutes choses dues à une expérience précédente et fréquente de la beauté. Knight compare cette faculté à la sensibilité acquise du dégustateur.

(4) *Inquiry, etc.*, p. 97.

(5) P. 105.

2. — *La sensibilité esthétique et la pratique des arts.*  
*Empirisme.*

L'expérience artistique est une première source d'idées associées, homogènes à la sensation esthétique présente et la renforçant. Le problème de l'œuf et de la poule est présent ici comme en tant de choses : Knight sait voir que la pratique d'un art *crée* des valeurs esthétiques ; c'est, si l'on veut, l'application de l'empirisme à l'esthétique, que cette conception d'un processus de tâtonnement, tradition, et notion systématisée. Là-dessus, nous devons à Knight un bon historique, le premier aussi complet, à ma connaissance, du mot *pittoresque*, et de la notion (6). « La plus ancienne autorité sur ce mot est celle de Redi, l'un des membres originaux de l'Académie della Crusca qui florissait vers la fin du seizième siècle : ..... à la manière des peintres ». A la renaissance de la peinture on tend à copier exactement l'objet, poil à poil ; puis on découvre « que c'était plutôt copier ce que l'esprit savait être, par le témoignage concurrent des autres sens, que ce que l'œil voyait ». De là naît « le groupement par masses qui donne de l'ampleur aux jours et aux ombres, les brise et les unit ». Les Flamands et les Hollandais portent la nouvelle manière au-delà de la nature et traitent leurs sujets « d'un style fantaisiste, gai, léger » ; donnant « une apparence floue, lâche, ébauchée, qu'on n'observe point dans la réalité, sinon dans des circonstances et des modifications particulières de l'atmosphère ; et encore, dans les seuls objets, ou combinaisons d'objets, qui font voir des teintes fondues et brisées ou des masses irrégulières de jours et d'ombres, harmonieusement fondues l'une dans l'autre ».

(6) *Inquiry*, 147 sqq.

Le style de peinture qui distingue les valeurs proprement pittoresques « fut inventé par Giorgione vers le commencement, et perfectionné par le Titien vers la fin du seizième siècle ; peu après, le mot fait sa première apparition en italien ».

« Personne », a déjà remarqué Knight, « qui ne soit pas familier avec l'art de la peinture, n'a jamais préféré le coloris d'un Titien à celui d'un Denner ou d'un Van der Werf ; mais quand on reconnaît comme il est plus propre à servir les grands desseins de l'art, l'œil par degré cède au témoignage de l'esprit » (7). Ce n'est donc plus de seul plaisir *physiologique* ou élémentaire dû à de très simples combinaisons de teintes, de jours et d'ombres, qu'il s'agit pour un esprit cultivé considérant l'art ou la nature : « Le coloris des grands maîtres vénitiens est trop au-dessous du ton de la nature pour plaire aux seuls organes des sens » (8). C'est un *œil cultivé*, un œil pittoresque qui pourra l'apprécier suivant un premier ordre d'associations, esthétiques (9) : « Les objets rappellent à l'esprit les imitations que l'art, le goût, le génie en ont

(7) P. 106.

(8) P. 105.

(9) « Beaucoup du plaisir que nous prenons à la peinture, à la sculpture, à la musique, à la poésie, etc..., vient de ce que nous associons d'autres idées avec celles qui sont immédiatement excitées en nous. De là vient que les productions de ces arts ne sont jamais entièrement appréciées que par ceux dont l'esprit est enrichi par une variété d'*images parentes et correspondantes* ». (Cf. 145). *Images parentes et correspondantes*, voilà par où l'associationnisme de Knight est proprement esthétique (cessant, selon une terminologie exacte, d'être un véritable associationnisme, puisqu'il suppose le choix, l'appel, le contrôle des images par l'esprit qui les utilise) et se distingue entièrement de l'associationnisme sentimental d'Alison. Tous ces passages me paraissent marquer une claire connaissance de tout ce qui dans la sensibilité artistique de l'humanité, est dû à l'éducation critique consciente ou inconsciente.

produites ; de celles-ci l'esprit revient aux objets mêmes, vus dans l'élément plus parfait du sentiment et du discernement d'un grand artiste » (10).

La théorie esthétique de Knight ne remonte pas aux causes premières, aux fondements ; elle reste bien *analytique* ; simple amateur, il a un respect quasi professionnel pour la technique des arts, leurs conditions matérielles d'existence, l'influence de ces conditions sur leur évolution : l'esprit des artistes et leur invention se réalisant de plus en plus complètement par l'observation et l'épreuve graduelle de ces conditions, des réalités qu'elles admettent, des possibilités qu'elles permettent. L'artiste fraie la voie, invente et renouvelle les plaisirs esthétiques.

### 3. — Valeurs pittoresques.

Etant essentiellement des *aspects* d'objets réels, *dissociés* d'autres aspects, organisés artistiquement, *associés* à des images de leurs représentations par l'art, les *objets pittoresques* en tant que tels sont de toute sorte : « Les rustres d'Ostade, les paysans de Gainsborough, les bergers de Berghem... les guerriers de Salvator Rosa, les apôtres de Raphaël, les bacchantes de Poussin » le sont également ; « le chêne géant de Ruysdaël, le grand pin ou l'if de Claude ne le sont pas moins que le têtard courtaud de Rubens ou de Rembrandt ; la rosse hirsute et éreintée ou le cheval de trait de Morland ou d'Asselyn ne le sont pas plus que le cheval de guerre bien soigné avec sa crinière luxuriante et sa queue flottante, tel que les aimait Wovermans ; les oripeaux sales et haillonneux, le poil échevelé

(10) P. 152. C'est une bonne définition du *choc en retour* des habitudes esthétiques et critiques sur le monde réel.

et l'aspect général de sauvagerie des bohémiens et des mendiants sont souvent pittoresques ; mais les boucies flottantes, les beaux châles et les robes de fine mousseline disposés avec une grâce polie et une élégance raffinée suivant tous les plis faciles, négligés, légers de la draperie antique, le sont plus encore » (11).

Nous n'avons pas oublié que Claude Lorrain se trouvait dans les notions confuses de Price tantôt rangé parmi les pittoresques et tantôt opposé à eux. « Certes », dit Knight, « les ruines croulantes des temples, théâtres et aqueducs antiques enrichis par ces teintes si variées toutes moelleusement fondues les unes dans les autres, comme elles apparaissent dans les paysages de Claude, sont au plus haut point pittoresques ; mais les quais et palais magnifiques ornés de portiques et de balustrades, et mêlés à cela les vaisseaux qui embellissent les ports du même maître, sont pareillement pittoresques ; à un moindre degré, il est vrai : car les bâtiments neufs ont une unité de teinte, des angles durs, qui les rendent peu propres à la peinture, à moins qu'ils ne soient mêlés à des arbres ou autres objets qui puissent briser et varier leur couleur, harmoniser ce qu'il y a d'abrupt dans leurs jours et leurs ombres » (12). La beauté de ces bâtiments est une beauté conceptuelle et non sensible, faite de ces qualités de légèreté, symétrie, etc..., que l'œil aide à percevoir comme instrument de connaissance, mais dont il ne jouit pas comme sens.

L'œil pittoresque aime les choses « qui ne sont point bornées par des contours droits ou très déterminés, mais

(11) Pp. 155, 156.

(12) P. 156.

dont les formes sont lâches et flottantes ». Ce sont les formes qu'aime tant Rubens : « les colonnes de ses bâtiments étant le plus souvent torses et flûtées ; et les membres de ses personnages toujours tordus, les muscles chargés et proéminents » (13) ; n'est-ce pas aussi pour cela qu'il préfère les femmes grasses et molles ? « Il est curieux d'observer comme il a tordu... [ces contours réguliers et décidés] dans ses efforts pour améliorer le dessin des vieux maîtres romains et florentins ; dont les corps maigres et droits voient leurs muscles s'enfler, leurs membres s'infléchir en toutes ces lignes flottantes et onduleuses qu'on a appelées lignes de grâce et de beauté..... on peut au moins les appeler justement pittoresques dans le sens le plus limité et le plus strict du mot, comme étant particulièrement propres à la peinture » (14).

Nous rejoindrions ici le début de notre période : Rubens tend la main à Hogarth, cet apôtre du baroque, et Knight a fort bien vu que le baroque n'était qu'une forme abstraite et universalisée, d'art pittoresque. On remarquera que Knight ne lui est pas bienveillant : il se présente un peu comme un prêtre qui ne serait plus bien sûr de sa propre foi, ou au moins qui lui tracerait ses limites. Le pittoresque ne saurait réaliser complètement son idéal plastique, sinon dans ce qu'il considère comme la région d'élection du genre, le paysage vrai ou peint ; ailleurs, cet helléniste fera toujours intervenir fortement l'élément intellectuel du Beau. Knight, plus cohérent que les autres amateurs d'esthétique du temps parce qu'il a l'esprit plus philosophique, est en effet partagé dans sa sensibilité, entre

(13) P. 184.

(14) *Ibid.*

le goût pittoresque tendant à l'émotivité romantique, et l'esthétique intellectualiste alliée à la réaffirmation de l'idéal grec.

#### 4. — *Subjectivité.*

Il reste à considérer l'élément romantique que Price liait confusément au pittoresque. Pour Knight, il ne s'y joint pas nécessairement, mais peut s'y joindre en vertu d'un second ordre d'idées associées : nous avons vu jusqu'ici des idées ou images esthétiques s'associant à une impression esthétique ; nous allons voir des suggestions sentimentales s'associer à cette impression esthétique, la troubler, la corrompre ; c'est le type commun d'association auquel on pense quand on parle du rôle des associations en art, celui qui remplit tout l'essai d'Alison ; c'est le type qui menace de son empire tout art représentatif : il est dû aux rapports affectifs — directs, lointains ou analogiques — que nous pouvons établir entre nous et les objets représentés.

Ainsi, « les bâtiments en ruines, fragments de murs sculptés, colonnes brisées, restes vermoulus d'un goût passé, de magnificences écroulées », toutes ces choses, surtout dans le cadre des pays antiques, plairont spécialement au lettré par tout ce qu'elles lui feront évoquer (15) : tout cela répond au type du paysage *classique* — à celui des *Bergers d'Arcadie*.

Par contre :

Un paysage où toutes choses sont sauvages, abruptes, fantastiques, où d'incessantes complications découvrent à chaque tournant quelque chose de nouveau et d'inattendu, de sorte

(15) P. 195.

que nous sommes à la fois amusés et surpris, notre curiosité constamment satisfaite mais jamais rassasiée — ce sera le paysage romantique, non seulement parce qu'il est semblable à celui qu'on décrit d'habitude dans les romans, mais parce qu'il donne le même genre de plaisir que nous éprouvons aux incidents contés d'habitude dans ceux qui sont composés avec assez d'art pour donner un plaisir quelconque.

Voilà posé d'une manière nette et intéressante le rapport essentiel d'émotivité entre romanesque et romantique, rapport valable en art comme il le serait en littérature. Knight remarque encore que des principes analogues déterminent un paysage *pastoral*, et bien d'autres variétés si l'on veut, toutes ayant leurs plaisirs d'associations, qui sont, naturellement, subjectifs ; on voit son intention : s'il y a une beauté *objective* (c'est-à-dire universellement subjective, commune à tous les hommes, et rien de plus) en ces matières de vision, c'est une beauté psycho-physiologique rudimentaire, simple affaire d'instinct. Pour le reste, le compartimentage de Price entre beauté et pittoresque objectifs, au moins dans les termes où il le présente, ne signifie rien : le même objet, le même paysage sera pittoresque pour l'un (l'artiste), pittoresque-romantique pour un autre, romantique pour un troisième ; ce ne sont qu'états d'âme, purs ou mêlés, états d'âme de l'artiste, états d'âme de l'émotif, etc..., se choisissant des correspondances dans le réel.

##### 5. — Associationnisme et dissociation.

Reynolds avait dit : la beauté de chaque espèce est sa *forme centrale*. Voulait-il dire, platoniquement, l'*idée* de cette espèce ? Mais alors, pourquoi remarque-t-il que la nature doit passer plus souvent par cette forme centrale moyenne, que par des formes extrêmes, et la beauté être

plus fréquente que la non-beauté ? Un idéaliste platonicien dirait le contraire ; au fond, il semble bien que Reynolds ait flotté entre une forme d'esthétique associationniste selon laquelle le sentiment de la beauté dans les choses serait produit par la présence d'une liaison familière, *habituelle*, de certaines formes en un certain ensemble — et un timide platonisme. Knight, lui, constate simplement que la beauté des choses est affaire d'espèce et conclut, affaire d'associations habituelles : la beauté d'un cheval exige la régularité, celle d'un arbre l'irrégularité. Il entre dans le détail pour l'espèce humaine : la beauté y est faite de lignes *expressives* ; expressives, pour Knight, qui n'a pas été gâté par ses études priapiques, de qualités morales, mentales et d'un système nerveux parfait. La beauté du corps grec exprime une sorte d'optimum de civilisation, alliant l'usage spontané et vigoureux, naturel, de ce corps, à la dignité intellectuelle et à la libre pratique de la pensée. D'où suit qu'on ne devra pas généraliser, universaliser les lignes du corps humain (Knight compte tout-à-fait sans l'inconscient et la *libido*). Il n'y a pas, donc, de lignes de beauté, de lignes qui ne puissent être gracieuses et belles, ou le contraire, suivant l'ensemble expressif qu'elles forment, et leur juste application (16). Cette juste application, en dernier ressort, est question de *sentiment* — nous dirions d'intuition : « Ceux qui ont essayé de la régler par système, n'ont fait qu'opposer le système au sentiment, et ont coopéré avec les caprices de la nouveauté et de la mode pour répandre le faux-goût dans le monde : allées en zig-zag, canaux serpentins, colonnes spirales, pédiments brisés ou évidés sont tous sortis de cette ligne de beauté systématique ».

(16) Pages 214-215.

Notre impression de beauté dans nos propres créations dépend de nos habitudes, d'un empirisme inconscient : « la symétrie ou convenance et proportion des parties les unes aux autres et au tout », nécessaire à la beauté, dépend entièrement d'associations d'idées et aucunement de la raison abstraite ou de la sensation organique. Car, là encore, elle varie infiniment suivant l'objet, sans commune règle (17). Parfois même, l'association d'idées habituelle crée une convention arbitraire : selon Knight, il n'y a point du tout de raison, dans la nature des choses ou dans l'analogie des parties, pour qu'un chapiteau corinthien soit placé sur un fût plus mince qu'un dorique ou un ionique » (18) — mais cela vient des bâtiments à plusieurs hauteurs de colonnes, où l'ordre corinthien était, par habitude traditionnelle, au-dessus des deux autres.

Bien loin que les proportions aient une valeur absolue, le contraste, qui est directement opposé à la proportion, « paraît avoir été le principe directeur des architectes gothiques », les auteurs de ces colonnes fluettes qui, à Salisbury par exemple, soutiennent d'énormes voûtes. En ne s'occupant que de leur effet de grandeur solennelle, et négligeant les moyens, « ils ont réussi à un degré dont les architectes grecs qui travaillaient par règles n'ont jamais approché... » (19).

Ils ont eu soin de faire les parties subordonnées et l'ornementation de détail « d'aussi petite proportion que cela était compatible avec une vue distincte » ; or, remarque subtilement notre auteur, l'œil emprunte aux parties, surtout lorsqu'elles représentent des choses familières en

(17) P. 172 sqq.

(18) Pages 172-173.

(19) Pages 175-176.

nature (statues, feuillages), son échelle de l'ensemble qui lui paraît d'autant plus vaste, par contraste, qu'il les avait rencontrées plus petites. Ingénieux, Knight remarque qu'à Saint-Pierre, la proportion rigide des parties — statues énormes, — au tout, a pour effet de faire paraître le bâtiment bien plus petit qu'il n'est réellement ; c'est là une remarque typique d'associationniste, d'esprit aiguë à percevoir les rapports qui s'établissent entre nos idées, et à surveiller les moyens d'agir sur notre imagination (20).

De cet associationnisme va découler une théorie de l'imitation des styles en architecture (ou ailleurs), théorie qui est bien de sa période par son dédain même du style, dont l'architecture n'a que lentement appris le bon usage. Cette théorie est dominée par un souci méritoire d'harmonie intime, sinon apparente :

La fondamentale erreur des imitateurs en tous arts est qu'ils copient sérieusement les effets qu'ils voient produits au lieu d'étudier et d'adopter les principes qui ont guidé les artistes originaux lorsqu'ils les produisaient... Ils négligent toutes ces circonstances locales, temporelles ou accidentelles, dont leur propriété ou impropreté, congruité ou non congruité, dépendent entièrement ; *car les principes en art ne sont pas autre chose que les suites d'idées qui surgissent dans l'esprit de l'artiste d'une juste et adéquate considération de toutes ces circonstances* ; et qui le gouvernent quand il adapte son œuvre à l'objet qu'elle doit remplir... si, soit ces circonstances, soit cet objet changent, ses idées doivent changer en même temps, ou ses principes seront faux et ses ouvrages non congrus (21).

Ainsi, point d'imitations strictes, de faux grec, ni de faux gothique, en architecture domestique : « Dans les constructions originales des deux styles, la distribution des

(20) Peut-être y a-t-il là cependant un peu de théorie. Son point de vue reste juste tant qu'il est seul spectateur dans Saint-Pierre. Qu'il y paraisse un autre être humain et c'est de celui-ci certainement, non des statues, etc... qu'il prendra son échelle...

(21) P. 182.

parties était subordonnée à la destination de l'ensemble ; et l'ornementation et la décoration convenaient au caractère des parties ; mais la maison d'un gentilhomme anglais du XVIII<sup>e</sup> ou du XIX<sup>e</sup> siècle est quelque chose de tout différent, et, plus elle imiterait fidèlement ces styles appropriés à d'autres fonctions, plus elle différerait de leurs principes » (22).

#### 6. — *L'architecture pittoresque.*

Reconnaissant si bien le rôle dans chaque style de l'adaptation des moyens aux fins, Knight sera-t-il préfonctionnaliste en architecture ? Non : il ne souligne si bien la subordination du style à la fonction, à l'intention, que pour se débarrasser des obligations du style et pour pouvoir combiner à son aise : en cette matière l'associationnisme le libère si bien qu'il le corrompt, l'affranchit de toute règle, le livre à une fantaisie décorative qui n'est pas aisément compatible avec la bonne architecture. L'adaptation harmonique au milieu extérieur environnant s'ajoute d'abord pour lui aux fonctions intérieures, toutes les fois que ce milieu est particulier. Knight tourne spécialement ses regards vers le cas, où cette adaptation devient importante, de l'architecture rurale ; et s'attache à la maison, au château isolé dans un cadre de beauté naturelle ; il déduit de là de nouveaux principes, des dérogations aux principes d'harmonie intime, de stricte corréla-

(22) Chez un théoricien comme Knight, on aperçoit très bien séparé de la sensibilité romantique, le côté de spéculation philosophique qui a participé au mouvement romantique en tant que libération des arts. L'affranchissement total, en des arts sévères comme celui de l'architecte, a ses risques.

tion des parties. L'architecture, selon lui, a été plutôt trop prudente et timide en quittant la rue ou le square où certaines règles d'optique et de congruité s'imposaient, pour la campagne, le milieu des forêts, des pelouses et des montagnes ; elle ne s'est pas adaptée ; alors que les entours immédiats de la construction ont été transformés et ensauvagés, elle reste isolée avec ses ailes régulières et son portique, comme une étrangère. « Que les parties principales soient toutes régulières et se correspondent les unes aux autres dans des situations où tous les accompagnements sont irréguliers, rien ne correspondant à rien d'autre, me semble l'extrême de l'absurde et de l'incongru ». Le meilleur style d'architecture pour les maisons irrégulières et pittoresques sera :

...ce style mêlé qui caractérise les bâtiments de Claude et de Poussin... s'inspirant de modèles bâtis pièce à pièce durant bien des âges successifs... Il admet tous les mélanges depuis les murs simples ou l'arc-boutant d'une maçonnerie des plus grossières, jusqu'au chapiteau corinthien le plus délicatement ouvré ; et dans un style qui fait profession d'être mêlé, de tels contrastes peuvent s'employer pour accroître le charme de la beauté, sans troubler la jouissance qu'on en a d'aucune apparence de tromperie ou d'imposture (23).

Ainsi, le pittoresque se satisfait de ce *style mêlé* qui ne cherche qu'à concilier par des combinaisons variables les besoins de l'esprit rationnel, ceux de l'utilité générale et

(23) P. 225. Knight, pour tout dire, a trop simplifié sa propre logique. D'un côté il a remarqué la formation empirique des styles et de leurs agencements élémentaires ; d'un autre côté, l'adaptation pour ainsi dire organique d'un style aux fonctions qu'il cherche à remplir ; en dépit de ceci, à cause de cela, il se figure qu'on peut décomposer un style comme peut-être il s'est composé ; qu'il ne s'agit que de liens associatifs à dénouer, et de la manière la plus efficace de les dénouer — un « style composite ». Il n'a pas vu que les styles existent, dans le passé, définitivement, et qu'il n'est guère plus loisible de leur emprunter des parties que des ensembles.

ceux de plusieurs catégories esthétiques, et qui serait, selon Knight, plus honnête qu'un style vraiment imitatif : heureuse coïncidence, aimable illusion ! Knight, à peine sorti de l'adolescence, aspirant aux lauriers universels d'un Vanbrugh, avait fait rebâtir sur ses propres plans le château de Downton et y avait concilié les tours et les créneaux gothiques au dehors, les plafonds, les colonnes et les entablements grecs au dedans, dans cette poursuite d'un objet complexe : c'est donc par un côté un plaidoyer *pro domo sua*, c'est bien le cas de le dire, qu'il donne ici trente ans après. Il y a quelque chose à en retenir : c'est cette définition d'une fonction particulière de l'architecture à la campagne, du bâtiment isolé parmi les choses naturelles, ne prenant sa place dans leur harmonie qu'à condition de transiger, de sorte que pour produire la même satisfaction un château dans les arbres et une maison place Vendôme ou Bloomsbury Square, devront être conçus de manière exactement contraire.

Knight loue, comme il convient, Sir John Vanbrugh d'avoir été le premier architecte à l'entrevoir, à placer le château — Blenheim ou Castle Howard par exemple — dans le paysage : « Le coup d'œil qu'on a des façades principales, dans les deux cas, est mauvais et très inférieur à ce que d'autres parties du parc auraient pu donner, mais la situation des deux comme objets dans le paysage environnant est la meilleure qu'on ait pu choisir » (24).

Entre la maison et ses entours, pour compléter l'harmonie, il peut y avoir échange ou compromis, la maison s'ensauvageant, le paysage s'adoucissant ; et là encore ce souci d'entente se concilie avec le souci pittoresque : Knight

(24) P. 227.

avait, du point de vue pittoresque même, soutenu et rappelé à l'existence l'ancien type de jardin italien (25) ; il remarque ici qu'aux environs de la maison « le caractère d'art franchement avoué du jardin italien est préférable... à l'art dissimulé maintenant à la mode » (26) ; plus loin il chante « la splendeur, la richesse et la netteté du vieux jardin avec terrasses et bordures mêlées de vignes et de fleurs que l'Angleterre avait su emprunter à l'Italie » (27).

7. — *Peinture et sculpture, musique et poésie.*

C'est en impressionniste que Knight sépare de la réalité substantielle de l'objet une apparence, des couleurs, des lumières et des ombres, des valeurs, des rapports : dissociation nécessaire sans doute pour que l'artiste pût, bien plus tard, émergeant de l'impressionnisme pur, regarder l'objet en face, le dominer, l'exprimer du haut d'un détachement nouveau ou au contraire avec une intimité audacieuse et violente. Mais Knight, théoricien un peu sec, n'en était pas là ; il laissait entrer dans sa conception de son art favori, en ne lui accordant que les contacts de surface sans pénétration, la pire des faiblesses qui menace tout *art pour l'art* : l'irréalité. Il y avait d'autres périls qui paraissent dans sa conception de la sculpture.

Nous touchons ici à un des points faibles du jugement esthétique de Knight : qu'il ait été frappé de la théorie de la vision de Berkeley et qu'il ait compris l'importance esthétique de la sensation opposée à la perception, comme représentant un contact bien plus direct, bien plus réel,

(25) Cf. *supra*.

(26) P. 168.

(27) Pages 218-19.

entre le monde extérieur et l'intérieur, c'est tout à son avantage. Qu'il ait choisi la sensation la plus désintéressée, la sensation visuelle — de *surface colorée* — comme type de ce contact, et pour ainsi dire comme valeur esthétique primitive ; qu'il ait pris la peinture comme manifestant parmi les arts civilisés cette valeur, cela est naturel. Mais ce qui semble illogique, et surprend de la part d'un associationniste, même partiel, c'est qu'il ait conclu que tandis que la sensation joue un grand rôle dans notre plaisir de la peinture, elle n'en jouera point dans celui de la sculpture, parce que la sculpture est objet de perception, qu'elle est faite pour l'œil, tandis que la forme et les volumes qu'elle cherche essentiellement à exprimer ne sont directement qu'une conception venue du toucher : Knight n'a donc pas songé qu'une sensation possible, suggérée par une sensation présente, restait une sensation en son essence, et n'a voulu voir dans la sculpture, du point de vue esthétique, qu'une reconstruction de l'esprit.

Au reste, sur ce fondement douteux, la distinction des deux grands arts plastiques est excessive plutôt qu'insensée : que l'abstraction beaucoup plus poussée soit une condition de la bonne sculpture, cela a été remarqué par maint esthéticien. Il y a un danger : confondons abstraction et idéalisation ou intellectualisation, et nous tombons dans le goût du gréco-romain, qui a contribué à fourvoyer Knight en cette matière.

Quoiqu'il en soit, la sculpture, selon lui, s'adressant à l'imagination, aux émotions, à l'intelligence, et non aux sens, ne relève pas du même type de beauté, ne demande pas la même variété violente, la même irrégularité que la peinture. Il y a deux arts qui lui paraissent — et le rapprochement est ingénieux, intéressant — être dans le même

rapport que la peinture et la sculpture ; c'est la musique et la poésie : la musique, comme la peinture, est sensation ordonnée et significative ; la poésie (mais bien plus évidemment que la sculpture) est signe suggestif : « Il m'apparaît que la versification la plus mélodieuse donne fort peu de simple contentement sensuel (si elle en donne) ; la régularité du mètre et de la rime étant plutôt calculée pour aider la mémoire et pour faciliter l'élocution que pour plaire à l'oreille, qui en musique éprouve toujours le plus grand charme aux combinaisons irrégulières » (28). C'est, dira-t-on, doctrine classique ; n'oublions pas, pourtant, que certains théoriciens modernes de la poésie ont tenu à marquer que la poésie n'était point musique. Knight faisait remarquer que « le même mètre, réglé par la même accentuation et constitué à tous égards sur le même principe, est, dans une langue, approprié aux sujets sérieux et tragiques, dans une autre, aux comiques et aux frivoles, et la propriété de son usage dans les deux cas est également sentie par ceux qui sont également familiers avec l'une et l'autre langue :

Thus said to my lady the knight full of care  
et

Je chante le héros qui régna sur la France  
suivent exactement le même temps et le même air » (29).

(28) P. 49.

(29) C'est une infortune de Knight, comme souvent de Diderot, de penser à Voltaire comme à un poète — quant à la thèse, rappelons que l'abbé Brémond est plus catégorique, et qu'en français même, il a remarqué l'identité sonore de

La fille de Minos et de Pasiphaë

avec le vers le moins poétique (malheureusement fabriqué pour la circonstance) qui se puisse concevoir. Diderot dominait d'un mot ces simplifications, remarquant que le

Il aurait peut-être dû pour donner plus de force à l'expression de ce point de vue chercher des exemples dans la même langue. Le rythme même et la prosodie sont essentiellement affaire de sympathie mentale. « Des tentatives ont été faites et dans les temps anciens et de nos jours pour donner à l'harmonie articulée de la poésie la diversité et l'irrégularité de la composition musicale » ; mais sans plus de succès, selon Knight, que les efforts faits au XVII<sup>e</sup> siècle pour donner à la sculpture la variété légère et fantaisiste de la peinture. Parmi ces tentatives — il va au bout de sa pensée — il range celle de Milton, avec Donne, Hobbes, Crashaw en sous-ordre. Il note le grand goût musical de Milton, il considère que c'est ce goût même qui l'a fait pécher si couramment contre la mélodie du vers ; il y a par exemple, la question des pauses : Milton n'en a pas toujours à la fin de ses vers, il en a par contre à toute syllabe, et non spécialement après la quatrième, cinquième ou sixième (où la voudrait Pope). Il semble à Knight qu'un certain caractère distinct et régulier est absolument nécessaire au vers « pour soutenir cette rapidité constante d'élocution et cette exaltation au-dessus du ton normal de la langue commune, qui peuvent seuls donner la continuité de l'enthousiasme à l'expression d'un grand ouvrage. C'est seulement par une constante pré-conception de ce qui va suivre que le flux poétique et l'élévation du ton se soutiennent : car, à moins que le lecteur ne soit généralement mis au fait de ce qui va venir par ce qui a précédé, il est comme une personne marchant les yeux voilés sur une route inégale ; ... tous deux mar-

poème agissait par la force combinée et indivisible du son et des sens, formant un hiéroglyphe intraduisible.

chent timidement, et donc sans la véhémence ou l'animation enthousiaste dont la poésie a pour rôle de donner une juste expression » (30).

Il cite Johnson, dans sa *Vie de Milton*, disant quelle fatigue c'est de lire le *Paradis Perdu* : « On tire perpétuellement sur l'aviron ; et bien qu'on découvre à chaque tournant de quoi remplir de surprise et de ravissement, la découverte est pourtant laborieuse et pénible ». Johnson attribue cela principalement au ton de la pensée puritaine de Milton, Knight au mouvement de la versification, au rythme rugueux et heurté, et en donne un exemple intéressant, ne choisissant pas un des nombreux passages sur lesquels l'accord avec lui serait général et facile :

Dans les scènes... du *Paradis et des amours* d'Adam et Eve, les images de Milton sont heureuses et belles, ses sentiments pleins de chaleur et d'extases ravies ; pourtant cette irrégularité des pauses... donne le caractère de la prose à ses vers... :

But come, so well refresh'd, now let us play,  
As meet is, after such delicious fare ;  
For never did thy beauty since the day  
I saw thee first, and wedded thee, adorn'd  
With all perfections, so inflame my sense  
With ardour to enjoy thee, fairer now  
Than ever ; bounty of this virtuous tree ! (31)

Knight met en parallèle ce passage de l'Iliade de Pope :

These softer moments, let delight employ  
And kind embraces snatch the hasty joy.  
Not thus I lov'd thee, when from Sparta's shore  
My forced, my willing heavenly prize, I bore,  
When first entranced in Cranaë's isle I lay,  
Mixt with thy soul, and all dissolv'd away (32).

On ne saurait rapprocher deux textes plus caractéristiques de l'un et l'autre génie ; même le second vers de

(30) P. 120.

(31) *Paradise Lost*, IX, 1026.

(32) *Iliade*, III, 549.

Pope (*kind embraces, hasty joy*) est la petite tache, qui dans une chair ferme et pure en apparence annonce la décomposition prochaine, entendez celle de la poésie par la *poetic diction* ; pour le reste, on peut trouver avec Knight que Pope est le plus poète. Quant au principe même, que la *musique* de la poésie diffère *par nature* de la musique, que la première oscille toujours autour de schèmes réguliers, que la seconde est faite non moins essentiellement de combinaisons irrégulières, la roue a tellement tourné du symbolisme à Valéry que cela n'apparaîtrait plus comme une vieillerie pitoyable, mais au moins comme une doctrine soutenable, selon laquelle l'armature rythmique du vers forme un système de piliers solides à travers lesquels s'écoule d'une vitesse modifiée, d'un courant plus ferme, l'expression des états d'âme.

8. — *Poésie et vérité. Cas de la poésie dramatique.*

Par intellectualisme, Knight conçoit donc, en somme, la technique du vers comme les classiques. C'est en intellectualiste et du dehors qu'il aborde la réalité poétique, s'attachant surtout à définir ses contacts avec l'esprit critique : il s'agit encore là des associations à ne pas choquer, non des associations à éveiller. On sait la conception associationniste de la causalité, celle de Hume. C'est à peu près celle que Knight formule : « Tout raisonnement de cause à effet, ou par analogie et similitude, vient d'une association habituelle d'idées » (33). Ce que nous appelons les lois de la nature n'est que certaines règles analogiques que nous tirons des résultats généraux de la démonstration

(33) P. 363.

mathématique et de l'association habituelle jointes. En réaliste classique, Knight écarte le cas du fantastique pur et de la pure fantaisie. Il se tient à la conclusion que le poète ne doit pas pécher contre les vérités démontrables, mais il peut fort bien enfreindre les vérités contingentes, d'habitude : ainsi, Ulysse pourra fort bien nager trois jours et deux nuits, mais ne saurait être à deux endroits à la fois : c'est définir, convenons-en, un réalisme large et indulgent que Rabelais n'enfreint pas avec ses géants, mais qui pourtant ne nous paraît guère importer à ce qui est pour nous la poésie — à la poésie *lyrique*. Ce n'est pas de créance à proprement parler qu'il s'agit, d'ailleurs, mais du genre d'illusion que Stendhal analysera vingt ans plus tard dans *Racine et Shakespeare*. En effet, après l'abbé Du Bos, Diderot et la *Préface à Shakespeare* de Johnson, Knight considère les circonstances spéciales de l'imagination devant la représentation dramatique, la vue ne laissant pas l'imagination libre : Homère peut peindre Achille faisant reculer une armée, l'imagination le grandira à proportion de ses actions, mais sur la scène, les héros n'ont que la taille des acteurs et c'est ce qui suffirait à assurer le ridicule de l'*Almanzor* de Dryden et de toute la tragédie héroïque anglaise. La même raison s'oppose au surnaturel dans le drame plus fortement que dans la poésie. C'est aussi la représentation qui exige la souplesse particulière du style dramatique : le grand style poétique convient aux grands passages passionnés ; « mais pourquoi ce style exalté serait conservé dans les situations communes du commerce familial auxquelles il faut bien que la tragédie descende parfois, je n'en vois pas de raisons ; et préfère donc décidément le mélange de prose et de vers blancs par lequel nos vieux écrivains dramatiques ont suivi

la nature, à cette pompe monotone du style que leurs successeurs ont emprunté aux Français ; comme je ne vois rien de messéant à mêler des saillies plaisantes à ces parties familières du dialogue » (34).

9. — *Le réalisme.*

Le XVIII<sup>e</sup> siècle voit se former, grâce au roman, le réalisme moderne. Diderot, le premier peut-être, en a formulé clairement la doctrine : « Comment s'y prendra donc ce conteur-ci pour vous tromper ? Le voici. Il parsèmera son récit de petites circonstances si liées à la chose, de traits si simples, si naturels, et toutefois si difficiles à imaginer, que vous serez forcé de vous dire en vous-même : Ma foi, cela est vrai, on n'invente pas ces choses-là ». Et il imagine un peintre composant une *tête idéale*. « Mais que l'artiste me fasse apercevoir au front de cette tête une cicatrice légère, une verrue à l'une de ses tempes, une coupure imperceptible à la lèvre inférieure ; et, d'idéale qu'elle était, à l'instant la tête devient un portrait ; une marque de petite vérole au coin de l'œil ou à côté du nez, et ce visage de femme n'est plus celui de Vénus, c'est le portrait de quelqu'une de mes voisines » (35).

Knight écrit (36) : « C'est dans les petites expressions

(34) P. 279.

(35) *Les deux Amis de Bourbonne*. Diderot a beaucoup emprunté à l'Angleterre, mais lui a rendu quelque chose ; on trouve souvent dans la médiocre compilation que sont les *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* de Blair, des souvenirs démarqués de la *Lettre sur les Sourds-muets* et autres ouvrages ; l'un sur l'ordre vrai (instinctif) des mots dans la phrase tel qu'on le trouve en latin : (Pomum da mihi), opposé à l'ordre grammatica<sup>l</sup> du français ou de l'anglais, a passé chez Knight, qui cite Blair.

(36) P. 282.

de la nature, dans les petites circonstances de la vérité, que l'esprit découvre et sent la ressemblance entre la fiction et la réalité... La vérité est naturellement circonstanciée, surtout dans les matières qui intéressent les sentiments... d'où vient qu'un récit est toujours rendu plus croyable par la minutie du détail... ce dont on peut démontrer la fausseté ne peut jamais acquérir même l'apparence du vrai ; mais ce que nous jugeons faux par simple analogie, et par expérience générale, peut prendre cette apparence par une liaison avec des circonstances que la démonstration ou l'expérience nous disent être vraies, etc... ». Knight donne en exemple les *Voyages de Gulliver*.

On voit le rapport, et la différence : Diderot, poussé par son génie, oriente tout de suite son réalisme vers l'expression du *particulier* comme vers son objet : le réel, c'est l'individuel, l'individuel, c'est l'imparfait ; il y a là-dedans beaucoup de romantisme en chemin. Pour Knight, la particularisation est un moyen ; il se tient à l'aspect philosophique, *analytique* de la question, aux phénomènes d'association qui sont à la base de notre reconstitution d'une réalité feinte ; et il apprécie, dans ce sens, la valeur du *petit fait*, de l'*insignifiant*, qui est moins attachée à l'esprit romantique que la valeur de l'imparfait. Sur le second point de Diderot, le réalisme de Knight se débat contre sa forte culture gréco-latine, et contre l'esthétique idéalisante qui s'y joint assez naturellement :

Dans les compositions sérieuses, dans toutes les représentations du caractère où les passions et les affections fortes doivent s'exprimer, le poète, le peintre et le sculpteur devraient également se tenir aux principes permanents... car, non seulement les passions et les affections de l'âme humaine, mais les modes naturels d'expression sont les mêmes en tous âges et tous pays... les habitudes locales et temporelles sont seulement des particularités personnelles étendues à des classes entières d'individus ; et, en conséquence, deviennent ridicules

aussitôt que l'usage en a cessé. La perruque à queue de Lovelace et le vaste cerceau et les longues ruches de Clarissa font maintenant grand tort au pathétique de ce roman, car nous ne pouvons rien concevoir de plus risible et absurde qu'un joyeux débauché, un jeune Londonien élégant, ainsi habillé. Tom Jones devait également porter perruque à queue quand il est venu à Londres, et être mis à la mode du jour ; mais l'auteur, avec sa supériorité de jugement habituel, nous dit seulement qu'il était bien mis, et à la mode (37).

Ce que Knight n'a pas vu, c'est que le ridicule passe, et fait place à une émotion plus complexe, et non sans valeur. Mais pour lui, l'imagination est laissée plus libre par le typique que par l'individuel : esprit vigoureux, mais moyen, il oscille entre la conception réaliste de Diderot et celle de Molière. Au surplus, il a des remarques intéressantes sur le réalisme précis, exact et détaillé des primitifs — y compris Homère — sur tous les points tangibles et vérifiables ; cela seul suffisant pour lui à dater l'*Ossian* de Mac Pherson, qui en manque si absolument.

Si Knight reste cependant (au moins « pour les *compositions sérieuses* ») plus près du réalisme classique, que du moderne, et risque de paraître soutenir que le squelette est seul important parce que la chair est caduque, que la réalité éternelle *doit* se passer de couleurs temporelles, que le type peut se passer de la chair de l'individu, il faut indiquer de cela une source probable : Reynolds, obsédé de grand style et de réalisme éternel, redoutant de se laisser toucher par la mode, et ne voyant pas que la fonction de l'artiste est moins d'éviter l'accidentel que de le fixer pour en faire de l'éternel, disait déjà : « Encore que les arts mécaniques et d'ornement puissent sacrifier à la mode, elle doit être entièrement exclue de l'art de la peinture : le peintre ne doit jamais prendre ce capricieux enfant sup-

posé pour la vraie progéniture de la nature ; il doit se dégager de tout préjugé en faveur de son temps ou de son pays, et considérer seulement ces habitudes générales qui sont partout et toujours les mêmes... » (38).

« ... Celui qui dans sa pratique du portrait veut donner de la dignité à son sujet, que nous supposons être une dame, ne la peindra pas en costume moderne, dont *l'aspect familier seul suffit à détruire toute dignité*. Il prend soin que son ouvrage corresponde à ces idées, à cette imagination qui régleront, il le sait, le jugement des autres ; et donc, donne au vêtement de son sujet un vague air ancien pour la dignité, tout en conservant quelque chose de moderne pour la ressemblance » (39).

Quoi qu'il en soit de la conception de Reynolds, le réalisme que conçoit Knight touche une réalité intérieure et plus intelligible que sensible, et tient à rester le plus possible inchangé en ses effets par le passage du temps, et se fie pour cela (beaucoup trop, je crois) à la permanence des types du cœur humain et de leurs réactions essentielles :

Quand la princesse Nausicaa et ses servantes lavent leur linge à la rivière, et que le naufragé nu apparaît en suppliant devant elles, elles agissent précisément comme une princesse de noble éducation, et ses suivantes d'éducation imparfaite, le feraient maintenant. L'une, avec une dignité et une délicatesse réelle, écoute ses prières et le secourt en sa nécessité ; tandis que les autres, méprenant comme d'habitude l'affectation pour la dignité et la timidité pour la délicatesse, s'enfuient en criant (40).

Réalisme intelligible et sensible plutôt qu'imaginatif ; imaginatif seulement jusqu'au point qu'il envisage les

(38) *III<sup>e</sup> Discours*, 14 décembre 1770.

(39) *VII<sup>e</sup> Discours*, 1776.

(40) P. 291.

possibles aussi bien que le réel. Knight rappelle en ce sens la jolie formule de Partridge sur Garrick jouant Hamlet : « Si j'avais vu un fantôme, j'aurais eu exactement l'air qu'avait ce petit homme ». C'est le réalisme qui se rapporte à un type objectif — possible ou réel — et qui prend volontiers pour palladium la formule : *Truth to nature*, que s'adjoint assez naturellement une critique intellectualiste. Knight n'apprécie pas le génie déjà baroque et les torsions violentes de Michel-Ange, toute cette audacieuse déformation du réel (41). Il estime qu'il est plus facile d'avoir du génie et de l'originalité de cette manière, un peu comme Molière remarquait qu'il est aisé « de se guinder sur de grands sentiments, de braver en vers la fortune... ». Michel-Ange est hors de cause, mais le point de vue général se soutient.

10. — *De l'émotion dramatique.*

L'intellectualisme, ce qu'on pourrait appeler l'idéologisme de Knight — car il correspond assez à ces idéologues dont Stendhal sera le dernier, et qui ont précédé les romantiques d'un côté, les éclectiques de l'autre — se manifeste dans son traitement des passions, qui ne suit pas exactement Aristote (mais, en partie, Du Bos et Johnson). Notre sens et notre plaisir du sublime et du pathétique seraient essentiellement de la *sympathie* (non pas du tout de la *pitié*) pour l'émotion et l'énergie humaine se manifestant dans la souffrance suscitée par elle, et n'auraient

(41) Faute, selon lui, non de science, mais de jugement. « Là où il met toute sa force et sacrifie la justesse d'expression à ce qu'on nomme grandeur de formes ou de ligne, il me semble aller contre ses fins, car la forme, prise en elle-même, n'est ni grandiose, ni mesquine, mais doit tout son pouvoir d'éveiller l'un ou l'autre sentiment aux idées associées » (304)<sub>2</sub>

qu'une relation indirecte avec la souffrance ; ce n'est donc pas un *plaisir de la souffrance* (terreur ou pitié) — plaisir à expliquer par la double qualité des situations dramatiques, de n'être point nôtres, et d'être à demi perçues comme fictives. Knight, après Johnson (42), remarque qu'elles sont, en effet, perçues comme fictives. « Mais les sentiments suscités sont exprimés... avec toute la vérité et l'énergie que les émotions réelles pourraient inspirer... aussi la sympathie qu'ils éveillent est réelle et complète » (43). Autrement dit, la vérité tragique est la vérité absolue du rapport du sentiment à sa cause. La sympathie est plus complète que si le malheur était réel, car alors le plaisir de compréhension sympathique serait troublé par l'impulsion active.

Cette notion de *sympathie* avec les passions profondes ne se substitue pas sans intention chez Knight, à la terreur et à la pitié aristotéliennes ; il s'agit d'atteindre cette perversion de la notion prétendue esthétique de *terreur* que Burke a mise à la base de sa sublimité. Cette *sympathie* est un enthousiasme, une exaltation positive, un mouvement de l'âme vers les passions représentées. Notre associationniste analyse le personnage tragique en fonction de l'énergie des passions, qui doit l'entraîner ; pour s'imposer à nous, elle ne doit pas être normale, raisonnable, vertueuse : « Il se peut fort bien que les motifs de la passion dans une fiction poétique soient trop raisonnables et trop justes » (44), à l'encontre de la colère d'Achille pour

(42) *Préface du Shakespeare*. Les remarques de Stendhal sur l'illusion complète, l'illusion parfaite, etc..., dans *Racine et Shakespeare* (Calmann-Lévy, p. 15, 16 et 236 sqq.), sont à peu près traduites de Johnson, que Stendhal, selon son habitude, ne nomme qu'ailleurs.

(43) *Inquiry*, pp. 331-32.

(44) *Id.*, 342.

une maîtresse perdue, et de la jalousie d'Othello : si le poète en eût fait les motifs plus forts, sa jalousie furieuse fût devenue soupçon raisonnable, et par là, aurait perdu son intérêt avec sa force (45). Il faut rendre la passion, pour ainsi dire, absolue, sans cesser de la peindre vraie, et la mettre ainsi, comme une force de l'humanité, au-dessus même du personnage qui l'éprouve. Macbeth n'est pas mis, par les passions criminelles qui sont sa destinée, au-delà d'une sorte de sympathie ; car ce n'est pas une âme médiocre, ni vile, que nous voyons ainsi ravagée : témoin sa tendresse continuée pour la terrible Eve de sa chute ; même quand, à son instigation, il va ajouter le meurtre de son ami et ancien compagnon à celui de son souverain, parent et bienfaiteur, il est anxieux, remarque Knight, qu'elle ne partage pas la responsabilité du crime : « Be innocent of the knowledge, dearest chuck, till thou applaud the deed ». « Men fit to disturb the peace of all the world and rule it when'tis wildest », conclut Knight, « are the proper material for tragedy » (46).

Knight place tout le plaisir du sublime, de ses grands conflits de force, sous la rubrique de *Power*, et non sous celle de *Terror* : ce sont les manifestations du dynamisme universel qui nous empoignent ; l'idée n'est point sans rapports avec l'emploi du mot *power* par Wordsworth et De Quincey ; et l'on pourrait rattacher lointainement à l'optimisme du XVIII<sup>e</sup> siècle, vivifié par le souffle du romantisme, une attitude qui équilibre la sensibilité humaine aux forces de l'univers.

(45) Cf. Du Bos, op. cit., vol. I, sect. V. Knight critique d'après ces principes, le *Cato* d'Addison.

(46) Knight, op. cit., 340, sqq. Il y a dans ces vues sur la passion quelque chose de voisin de la conception de Goethe selon laquelle dans toute grandeur il y a du démoniaque.

11. — *Le Verbe et l'Imagination.*

La terreur, Knight la relègue où il a relégué le pittoresque : ce n'est pas une *catégorie* esthétique, ce n'est pas un mode de vision, c'est un état émotif, rien moins que sublime ; et quant à la *tension des fibres* qui s'y relierait, Knight, pour la nier, devient aristophanesque ; par contre, il a l'équivalent du chapitre de Burke *On the Power of Words*, et de ses remarques sur la supériorité de la poésie au regard des arts plastiques : « Dans son expression des énergies de l'âme, elle n'est pas obligée pour les montrer de passer par l'entremise de formes corporelles... sans s'éloigner de la vérité de description, elle peut rendre sublimes des objets dont la difformité, la faiblesse ou la petitesse les empêcheraient de le paraître en réalité » (47) : ainsi de l'essaim d'abeilles se chamaillant dans l'air, décrit par Virgile (48), des oiseaux aquatiques voletant en foule sur une lande, décrits par Homère (49) — comparés à ces choses en elles-mêmes. Mais quant à l'éloge par Burke de l'obscurité, il est abominable à l'égal de sa *terreur*, ayant aussi déchaîné sa part de romantisme à bon marché ; « cependant, excepté *Fingal et Temora*, je ne connais pas de poème entier écrit sur les principes du Sublime et de Beau » (50). Burke a loué Milton d'être obscur ; à propos de son portrait de Satan (51), il écrivait : « L'esprit est jeté hors de lui-même par une foule de grandes et confuses images, qui émeuvent parce qu'elles sont en foule et confuses. Séparez-les, et vous perdez beaucoup

(47) *Id.* 388-389.

(48) Georg. IV, 77.

(49) *Id.*, II, 469.

(50) *Inquiry*, 396.

(51) Milton, *Paradise Lost*, I, 589.

de la grandeur ; unissez-les, et vous perdez infailliblement la clarté ». Knight répond raisonnablement : « Je ne trouve ni confusion ni obscurité dans ce passage. La fermeté de l'attitude du diable est comparée à celle d'une tour ; sa splendeur pâlie et diminuée à celle du soleil vu dans une brume matinale ou derrière la lune, en éclipse ; et tout cela est parfaitement clair..... » — la description des objets ne touche que la propriété qui fait le point de comparaison entre eux. Wordsworth, qui, dans sa Préface, commente aussi de fameux vers de Milton (52) finira d'élucider ce point ; il est entre Knight et Burke, plus près de Burke par les termes et peut-être moins par l'esprit. Knight voit bien que ce qui touche l'imagination poétique dans une comparaison est une certaine qualité commune, mais s'arrête là : Wordsworth fait voir que de plusieurs images qui se suivent ainsi, naît par renforcement et élimination une sorte d'image composite, vague et fortement suggestive. Mais Knight n'est-il pas justifié à dire que l'obscurité vraie où tombe parfois Milton n'est pas ce qu'il a de plus sublime ? et à trouver quelque chose comme une mauvaise équivoque dans

..... the other shape  
If shape it might be call'd, that shape had none.

#### 12. — *Comédie.*

Reste à considérer la comédie. Comme Stendhal plus tard, Knight tient de Hobbes sa conception du rire : le rire est une expression de joie et d'exultation qui vient non de la sympathie, mais d'un sentiment de triomphe (53).

(52) *P. L.*, II, 636, sqq. — Cf. *Inquiry*, p. 404.

(53) Cf. *Leviathan*, pt. I, ch. V : « Sudden glory is the passion which maketh those grimaces called Laughter ».

Opposée à la tragédie, la comédie fait voir les sentiments naturels, affaiblis par les contraintes, pervertis par les habitudes, modifiés par les règles d'une société artificielle, et exprimés en la langue que lui donnent les manières artificielles d'une époque et d'un pays particuliers » (54) : ce qui est au moins une assez bonne formule de la comédie de mœurs et de manières, qui forme la plus grande partie de la comédie anglaise ; tandis que la tragédie « cherche la simplicité des caractères dominés par une grande passion, la comédie assemble et unit souvent avec bonheur des traits incongrus : vantardise et poltronnerie, ignorance et pédantisme... » ; tandis enfin qu'une image peut être évidente et sublime, « toutes combinaisons comiques doivent être nouvelles et peu communes, quoique justes et naturelles ; car c'est du déploiement soudain de ressemblances imprévues entre choses de caractère différent ou opposé... que... les traits d'esprit se composent principalement ». Quant à l'*humour*, il serait fait de pareilles « coïncidences de choses généralement dissemblables dans les mœurs, et non dans les images ou les idées » ; le contraste, entre l'illusion et la réalité, etc..., tournant naturellement à notre satisfaction.

### 13. — *Le Défaut de la Cuirasse.*

Voilà la substance de ce robuste ouvrage, robuste à la Johnson, non sans finesse, certes, mais avec beaucoup plus de géométrie, dans l'esprit d'analyse, et avec quelque défaut de sensibilité profonde. Très pénétré du génie grec, très sensible au côté *artiste*, technique, mais aussi à la vigueur intellectuelle des arts plastiques ; épris de formes

(54) P. 416.

littéraires strictes, il se rattache plutôt à la dernière génération classique qu'au romantisme ; il n'est que plus caractéristique de l'époque et que plus curieux, qu'il ait fini par être rattrapé par l'esprit romantique ; et c'est un de ces contrastes comiques dont il parlait lui-même. Cela lui arrive en son dernier chapitre : *De la nouveauté*. « Tout changement qui n'est pas absolument pénible est plaisant ». Le changement, c'est le héraut du romantisme. En littérature, remarque-t-il, une certaine perfection classique continue à être admirée, mais n'est plus suivie ; et c'est à un art nouveau que vont les suffrages ; dans un art très mineur qui lui est cher, il en va de même : « il n'est pas d'art où la passion de la nouveauté ait eu plus d'influence que celui des jardins » :

Partout où cet art a été pratiqué dans des pays partiellement cultivés, comme dans les anciens empires perse et romain, et dans les royaumes et états de l'Europe moderne jusqu'à ces temps derniers, il a toujours paru se plaire à une profusion, à un déploiement de labeur et de dépenses ; et à dévier autant que possible de la nature ordinaire. Rivières, sources, bosquets, pelouses, forêts se trouvaient partout ; et la campagne était couverte de beaux arbres qui faisaient voir toute la variété des formes naturelles ; mais les canaux, les fontaines, les quinconces et les parterres ne se voyaient que là où l'art et le travail les avaient formés ; et les arbres taillés en pyramides ou en colonnades, en forme d'homme ou d'animaux, étaient choses nouvelles et extraordinaires ; on ne les voyait que dans les jardins très soignés. La nouveauté, le contraste et la surprise sont naturellement si plaisants que chacun était ravi de ce genre d'objet ; et comme le mot de beauté est toujours appliqué sans discernement à tout objet sensible qui plaise de quelque manière, personne n'hésitait à les dire beaux (55).

Par contre, en Chine où tout est dès longtemps cultivé, les jardins affectent de s'agrémenter « de rocs artificiels, de lacs et de mares irréguliers, et d'autres imitations des variations sauvages de la nature inculte ». Et cela est

arrivé en son temps à l'Angleterre très cultivée. Nous touchons enfin à un ressort psychologique profond : et c'est le ressort romantique. Et voici une concession au romantisme pittoresque de Price : « Les charmes de l'*involution* et du pittoresque qui doivent être particulièrement suivis et cultivés en cet art, *doivent tout leur effet à l'amour naturel de la nouveauté* ». Par là, les objets étant « habilement divisés et arrangés en compositions séparées et présentées successivement en scènes habilement contrastées les unes aux autres, chacun acquiert séparément le charme de la nouveauté et contribue à le donner au suivant » (56).

A vrai dire, et c'est la conclusion inattendue de ce rationaliste, « le bonheur de l'homme est dans le fait d'acquérir, et non dans la possession ; la source et le principe en est donc la *nouveauté* ; la conquête de nouvelles idées ; la formation de nouvelles séquences de pensées ; le renouvellement et l'extension des affections et des attachements... ».

Toute-puissance du Zeitgeist : ces concessions en post-scriptum jettent une lumière, par contraste, sur la pire faiblesse d'une esthétique pleine d'intelligence : c'est qu'elle est cohérente alors qu'il est partagé, c'est qu'elle est une construction de l'intelligence seule, et non de l'intelligence animée par la foi, par la sensibilité. Esthétique d'idéologue, répétons le mot, qui porte la marque de la raideur des derniers représentants du XVIII<sup>e</sup> siècle intellectueliste, raideur qui n'est pas sans un arrière-goût de faiblesses.

(56) Cette vue de Knight est confirmée par les autorités modernes. Cf. A. Waley, *An Introduction to the Study of Chinese Painting* (1923).

14. — *Le corps et l'esprit. Art et civilisation.*

Knight a réuni encore quelques idées sur l'art *dans ses rapports avec la société*, comme eût dit Madame de Staël, et son évolution, dans la *dissertation préliminaire* sur la sculpture antique qui précède le recueil de planches publié en 1809. Il y a là des raccourcis vigoureux, tel celui sur l'art primitif : « L'intention est bonne si l'exécution est mauvaise ; si grossièrement et indistinctement que les membres et les traits soient marqués, ils sont néanmoins disposés de la manière la mieux adaptée à l'expression de l'action, de la passion, ou du sentiment à exprimer ». « Les voyageurs ont observé que presque tous les sauvages sont gracieux dans leurs actions et attitudes. La raison en est que leur corps suit l'impulsion immédiate de leur esprit, sans aucune limitation ou contrainte ; de sorte qu'une harmonie générale de mouvement accompagne tout effort... Toutes leurs conceptions sont fières et vigoureuses, tous leurs actes et leurs gestes libres et animés ».

On voit la suggestion, pleine de possibilités, d'une parenté entre la grâce expressive et la conception expressive. Avec la division du travail les actions du corps deviennent moins immédiatement des affections de l'esprit ; tous les mouvements et gestes deviennent mornes et lourds, par négligence, ou étudiés et extravagants, par mode et caprice. Entre le sauvage et le civilisé moderne, il y a les Grecs, qui joignent les avantages des uns et des autres : simplicité et délicatesse. « Les gemmes qu'ils portaient sur leurs bagues et leurs fibules n'étaient pas des diamants et des rubis finement taillés ; mais des onyx et des cornalines où figuraient, habilement gravés, des figures, des motifs, pleins de grâce et de science... », ajoute notre *numismate*.

---



## CONCLUSION

---

Knight, avec toutes ses fautes de goût et de jugement, a eu l'esprit esthétique, — on peut bien le dire de celui qui a si bien fait fonds de la *sensation* visuelle en art — et présente ce qu'on ne trouve pas du tout chez l'associationniste Alison, l'alliance de l'idéologie associationniste et du sens des *valeurs* artistiques, de leur harmonie. Les idées associées pour lui ne se réduisent pas à l'opération mécanique de la mémoire, mais en fait, englobent les formes les plus hautes du souvenir et l'usage qu'en fait le jugement, sous forme de termes de comparaison ; il leur rattache enfin dans l'individu et dans l'espèce tout ce que l'art doit à la pratique de l'art. D'un autre côté, la connaissance du pouvoir de l'association des idées en art et en littérature se confond avec la première conscience claire des moyens de suggestion, qui y jouent un tel rôle. Knight les aperçoit, employés intuitivement dans l'art antique ou dans celui du Moyen-Age, et observe l'effet sur l'imagination des épaules inégales de l'Apollon du Belvédère, ou de la petitesse des détails décoratifs des cathédrales gothiques.

En matière d'art littéraire, la distinction qu'établit notre philosophe entre le rythme et la mélodie poétiques, et le rythme et la mélodie en musique, les vertus et les moyens d'action des uns et des autres, n'est pas négligeable — c'est, pour ne citer que lui, la position d'Alain (dans son *Système des Beaux-Arts*). On pourrait la renforcer en

risquant le paradoxe qu'un paragraphe de *Salammbô* est plus près des procédés intimes et des conceptions essentielles de la musique, en dépit des apparences, qu'une strophe de Verlaine. Sur les différences entre la poésie épique et la poésie dramatique, sur les besoins et la signification du réalisme de la représentation, l'idéologue anglais a les vues qu'auront Stendhal ou Vigny. Il ajoute quelque chose à Johnson et aux autres critiques de la notion aristotélicienne du pathétique, par sa conception de la force d'entraînement sympathique qu'exercent sur nous les grandes passions à la fois déchaînées et sublimées. Enfin — philosophie associationniste oblige — il est (un peu brièvement) l'un des premiers théoriciens de la suggestion réaliste, du pouvoir sur l'imagination du *petit fait*. C'est un bagage qui n'est pas négligeable. Et que dire d'une remarque comme celle-ci, jetée en passant ?

« Je soupçonne que là où il y a apparence de beaucoup de mémoire et de peu d'imagination, la mémoire est artificielle ; et que les idées dont elle est meublée ne sont que celles qui ont été imprimées en elle à force de labeur et d'application ; d'où vient qu'elles sont devenues fixées et inflexibles, de sorte qu'elles ne peuvent se produire que dans l'ordre où elles ont été reçues... Cette promptitude d'illustration, cette facilité de transition et cette rapidité d'application qui demandent une mémoire qui puisse à tout moment fournir les matériaux de nouvelles combinaisons aussi bien que garder les anciennes, ils sont à jamais incapables de l'acquérir » (*Inquiry*, p. 142).

Habitude d'un côté, mémoire et imagination fécondes de l'artiste, de l'autre — il y a là une veine précieuse que Knight laisse refermer, mais qui fait voir combien il a dépassé la routine associationniste.

Knight se confesse par le titre de son principal ouvrage : *analytique*, il n'est pas l'homme des synthèses, des systèmes, et il s'est dépensé à *distinguer* les moyens d'action des différents arts. Il est plein d'idées, et ses idées sont pleines de possibilités : s'il en avait eu dix fois moins, s'il n'en avait eu que deux ou trois qu'il aurait poussées à leurs dernières conséquences, il aurait sans doute laissé sa marque en esthétique. Il clôt, par son échec même, l'âge d'or des amateurs dans la pensée anglaise. Sa mémoire m'a paru mériter une modeste réparation.

---

Vu le 7 avril 1932.

*Le Doyen de la Faculté des Lettres  
de l'Université de Paris,*  
H. DELACROIX.

Vu et permis d'imprimer.

*Le Recteur de l'Académie de Paris :*  
CHARLÉTY.



## BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

---

### I

#### *Œuvres principales de R. P. Knight.*

An account of the Remains of the Worship of Priapus at Isernia, 1786.

*The Landscape*, poème didactique, 1794.

*The Progress of Civil Society*, poème didactique, 1796.

Antiquities of Ionia, tome II (Préface), 1797.

Analytical Inquiry into the Principles of Taste, 1805.

Selected Specimens of Ancient Sculpture (Dissertation préliminaire), 1809.

Inquiry into the symbolical language, etc..., 1818.

Alfred, Poème narratif, 1823.

A consulter :

Edward Edwards : Lives of the Founders of the British Museum (401 sqq), 1870.

Farington Diary, passim.

Goethe : Philip Hackert, 1811.

D'Hancarville : Recherches sur l'origine, l'esprit et les progrès des Arts de la Grèce, 1785.

Historical notices of the Society of Dilettanti.

Illustrations of Literature IV, 137 sqq.

Literary Memoirs of Living Authors of Great Britain (I 345), 1798.

Nichols : Literary Anecdotes (passim).

Pursuits of Literature, 16th ed. (p. 115), 1812.

Report from the select committee of the House of Commons  
on the Earl of Elgin's Collection of Sculptured  
marbres, 1816.

Horace Walpole, Lettres ; t. XV, 297 sqq ; supp. III, 335,  
(1905 sqq).

*Périodiques :*

Anti-jacobin or weekly Examiner, 19 et 26 févr., 12 avril  
1798.

Modern Language Review, VI, 387-389, 1911.

Notes and Queries, 4<sup>e</sup> série, III, 473.

Quarterly Review, art. X, janv. 1816.

II et III

Arch. Alison : Essays on the nature and Principles of  
Taste, 1790-1810.

H. Blair : Lectures on Rhetoric and Belles-Lettres, 1783.

Ed. Burke : Philosophical Inquiry in to the Origin of our  
ideas of the Sublime and Beautiful, 1756-7.

Will. Combe : The tour of Dr Syntax in search of the Pic-  
turesque, 1812.

Du Bos : Réflexions critiques, 1720.

Will. Gilpin : Observations relative chiefly to Picturesque  
beauty. Made in the year 1776 on several parts  
of Great Britain, particularly the Highlands of  
Scotland.

— Three Essays : on Picturesque Beauty, on Pic-  
turesque travel ; and on sketching Landscape,  
etc..., 1791.

— Remarks on Forest Scenery and other woodland  
views etc...

D. Gunnell : Stendhal et l'Angleterre.

Will. Hogarth : Analysis of Beauty, 1753.

C. Hussey : The Picturesque, 1927.

S. Johnson : Life of Shenstone.

— Preface to Shakespeare.

E. Manwaring : Italian Landscape in 18th century England, 1925.

Marshall : A Review of *the Landscape*, 1795.

Will. Mason : The English Garden, 1772.

U. Price : An Essay on the Picturesque as compared with the Sublime and the Beautiful, 1794.

— Essays, etc... (on artificial water, on decoration, on Architecture and Buildings), 1798.

— A letter to H. Repton Esq. on the Application of the Practice as well as the principles of Landscape-Painting to Landscape-Gardening.

— A dialogue on the distinct characters of the Picturesque and the Beautiful, 1801.

J. Reynolds : Discourses etc..., 1769-1790.

Shaftesbury : Characteristics, 3 vol. Nlle ed., 1773.

D. Stewart : Philosophical Essays on Taste, beauty etc..., 1810.

H. Walpole : Essay on Modern Gardening, 1770.

Whately (ou Wheatley) Observations on Modern Gardening, 1770.

Winckelmann : Réflexions sur la peinture et la sculpture parmi les Grecs, etc...

Wordsworth : Preface to Lyrical Ballads, 1798.

*Périodiques :*

Edinburgh Review, janvier 1806, nov. 1810.

The Guardian (Steele) n° 173.

The Idler (Reynolds), 10 nov. 1759.

The Spectator (Addison), n° 412, 414, 477.

---



## TABLE DES MATIÈRES

---

|                                                                                                                         |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| INTRODUCTION .....                                                                                                      | 5  |
| CHAPITRE PREMIER. — <i>Richard Payne Knight, dilettante</i> ..                                                          | 7  |
| 1. Le goût des arts et les amateurs en Angleterre au XVIII <sup>e</sup> siècle. Types d'amateurs ..                     | 7  |
| 2. Richard Payne Knight. Son <i>grand tour</i> ..                                                                       | 9  |
| 3. Knight en Angleterre. Les <i>Dilettanti</i> .....                                                                    | 10 |
| 4. Le Dieu des Jardins. Knight collectionneur ..                                                                        | 12 |
| 5. Les Arts du Paysage. <i>The Landscape</i> . Matérialisme. Knight et Walpole. Parodie de l' <i>Anti-Jacobin</i> ..... | 14 |
| 6. Œuvres. Les Marbres d'Elgin. Des dangers d'un goût trop savant. Classicisme et romantisme .....                      | 19 |
| 7. Dernières années .....                                                                                               | 23 |
| 8. Caractère .....                                                                                                      | 25 |
| CHAPITRE II. — <i>Le Pittoresque</i> .....                                                                              | 28 |
| 1. Des arts graphiques au jardinage, en passant par le sentiment de la Nature .....                                     | 28 |
| 2. Esthétiques. Le Pittoresque et le baroque. Hogarth .....                                                             | 35 |
| 3. Le Sublime, le Beau et le Pittoresque. Burke — Whately — Walpole — Reynolds .....                                    | 42 |
| 4. <i>L'œil du Peintre</i> . Vers l'autonomie du Pittoresque. Gilpin .....                                              | 55 |
| 5. Réaction associationniste. Alison .....                                                                              | 62 |

|                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 6. Uvedale Price. Le Pittoresque contre le Beau. Romantisme .....                       | 62  |
| 7. Knight. <i>The Landscape</i> . Rationalisation du Pittoresque. Impressionnisme ..... | 72  |
| 8. La Querelle du Pittoresque .....                                                     | 77  |
| CHAPITRE III. — <i>L'esthétique de Richard Payne Knight</i> .....                       | 85  |
| 1. Beauté visuelle .....                                                                | 85  |
| 2. La sensibilité esthétique et la pratique des Arts. Empirisme .....                   | 89  |
| 3. Valeurs pittoresques .....                                                           | 91  |
| 4. Subjectivité .....                                                                   | 94  |
| 5. Associationnisme et dissociation .....                                               | 95  |
| 6. L'architecture pittoresque .....                                                     | 99  |
| 7. Peinture et sculpture, musique et poésie ..                                          | 102 |
| 8. Poésie et vérité. Cas de la poésie dramatique                                        | 107 |
| 9. Le réalisme .....                                                                    | 109 |
| 10. De l'émotion dramatique .....                                                       | 113 |
| 11. Le Verbe et l'Imagination .....                                                     | 116 |
| 12. Comédie .....                                                                       | 117 |
| 13. Le défaut de la cuirasse .....                                                      | 118 |
| 14. Le corps et l'esprit. Art et civilisation .....                                     | 121 |
| CONCLUSION .....                                                                        | 123 |



